

Novalis' Märchenwelt

ABHANDLUNG

**ZUR ERLANGUNG DER
DOKTORWÜRDE DER PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT I**

DER

UNIVERSITÄT ZÜRICH

VORGELEGT VON

PAUL EMANUEL MÜLLER
VON LOSTORF UND TRIMBACH (SO)

ANGENOMMEN

AUF ANTRAG VON HERRN PROF. DR. EMIL STAIGER

**ZÜRICH 1953
BRUNNER & BODMER**

Novalis' Märchenwelt

ABHANDLUNG

**ZUR ERLANGUNG DER
DOKTORWÜRDE DER PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT I
DER**

UNIVERSITÄT ZÜRICH

VORGELEGT VON

PAUL EMANUEL MÜLLER
VON LOSTORF UND TRIMBACH (SO)

ANGENOMMEN

AUF ANTRAG VON HERRN PROF. DR. EMIL STAIGER

**ZÜRICH 1953
BRUNNER & BODMER**



INHALTSVERZEICHNIS

EINLEITUNG: Festlegung des Arbeitsganges

- | | |
|-----------------------------|----|
| a.) Der Stand der Forschung | 5 |
| b.) Das Ziel | 10 |

I. TEIL: Die Theorie

- | | |
|---|----|
| 1.) Kapitel: Allgemeine Definitionen | 11 |
| a.) Die Poesie | 11 |
| b.) Das Märchen | 12 |
| c.) Das Wunderbare | 13 |
| 2.) Kapitel: Der Rhythmus der Weltseele | 14 |
| a.) Das Wesen der Natur und ihre Geschichte | 15 |
| b.) Das goldene Zeitalter | 16 |
| c.) Dichtung und Natur | 17 |
| d.) Dichter und Natur | 21 |
| 3.) Kapitel: Ergebnisse | 27 |

II. TEIL: Die Märchen

- | | |
|---|----|
| 4.) Kapitel: Vorstufen | 30 |
| a.) Der Gesang | 30 |
| b.) Der Staat | 33 |
| c.) Die Symbole | 38 |
| 5.) Kapitel: Das Märchen von Hyazinth und Rosenblütchen | 39 |
| a.) Die Liebe | 40 |
| b.) Das Feuer | 43 |
| c.) Der Traum | 45 |

6.) Kapitel: Das Märchen von Eros und Fabel	46
a.) Das Flüssige und das Starre	46
b.) Die Sehnsucht	51
c.) Die fünf Schichten	55
d.) Das Mondmärchen	62
7.) Kapitel: Resultate	63
III. TEIL: Versuch einer Wertung	
8.) Kapitel: Der Vergleich	67
a.) Die Aneinanderreihung der Geschehnisse	67
b.) Wortgehalt und Satzgefüge	69
c.) Vorläufer und Nachfolger	71
9.) Kapitel: Der Wert	73
VERZEICHNIS DER NOVALIS-LITERATUR	76
SCHLUSSBEMERKUNGEN	80

EINLEITUNG: FESTLEGUNG DES ARBEITSGANGES

a.) Der Stand der Forschung

Die Literatur, die sich mit Novalis' Märchen befasst, lässt sich in wenige Gruppen einteilen. Den weitaus meisten Autoren liegt irgendein Spezialgebiet am Herzen. So legt sich Hermann Todsén (Ueber die Entwicklung des romantischen Kunstmärchens. Berlin 1906) mehr die Frage nach der Herkunft der Motive vor, welche in den romantischen Kunstmärchen verwendet werden. Leider wagt Todsén aber auch endgültig sein sollende Urteile. Die einzelnen Märchen werden nebeneinander gestellt und auf ihre Qualitäten hin abgewogen. Dabei kommt er oft zu voreiligen Schlüssen. Goethes Märchen wird als "unkünstlerische Allegorie" geradewegs zurückgewiesen, und im gleichen Satze auch das Klingsohrmärchen von Novalis unter den Tisch gewischt (Seite 25).

Dasselbe Thema wie Todsén hat sich auch Fritz van der Leyen (Das Märchen. Leipzig 1925) gestellt. Diese Arbeit steht aber weit über derjenigen Todséns. Van der Leyen kommt zu einzelnen schönen Resultaten. Die Bedeutung des Traumes für die Entstehung einzelner Märchen und Märchenmotive wird deutlich gezeigt (Seite 48). In gleicher Weise zeichnet er auch das Wesen des Zauberers (Seite 45). Van der Leyen versteht es, Vergleiche zwischen den allgemeinen Lebensgeschehnissen und den Märchenmotiven anzustellen. Als Interpret geht er aber seltsame Wege. Seine Novalisinterpretation fusst auf derjenigen Diltheys. Es soll später davon die Rede sein.

Ganz einseitige Standpunkte beziehen Bus und Albrecht in ihren Arbeiten. Bei A.J.M. Bus (Der Mythos der Musik im Heinrich von Ofterdingen. Diss. Amsterdam/Alkmar 1947) wirkt sich die schmale Ausgangsbasis überaus verhängnisvoll aus. Das Buch zeigt eine Menge Fehlschlüsse. Es wird zum Beispiel behauptet, dass das "gebildet Starre" im Märchen von Eros und Fabel durch den Klang wieder in flüssige Bewegung versetzt werde. Dass dem aber nicht so ist, dass überhaupt schon das Flüssige und das Starre falsch aufgefasst werden, das wird diese Arbeit zeigen. Noch problematischer ist die Arbeit von Luitgart Albrecht (Der magische Idealismus in Novalis' Märchentheorie und Märchendichtung. Hamburg 1948). Das Schwergewicht dieser Arbeit liegt durchaus auf Seite der Märchentheorie. Dabei ist der Verfasser sichtlich bemüht, jede Äusserung von Novalis zu einer Äusserung über den magischen Idealismus zu machen. Es

gelingt Albrecht nicht, sich aus der Symbolwelt des Dichters zu befreien. Die Formulierungen wirken deshalb blass. Sie haben kein bestimmendes Gewicht.

Samuels Arbeit (Die poetische Staats- und Geschichtsauffassung Friedrich von Hardenbergs - Novalis') erschien 1925 in Frankfurt am Main. Samuel bringt den Märchen des Novalis ein echtes Verständnis entgegen. Trotz der gegebenen Blickrichtung kommt er zu allgemeingültigen Resultaten. Er weist interessante Bezüge zwischen der Sage von Atlantis und der Staatsauffassung des Novalis nach (Seite 124 ff). Ueber das Märchen von Hyazinth und Rosenblütchen sagt Samuel Wertvolles aus. Die verschleierte Jungfrau von Sais wird in den Mittelpunkt von Novalis' Liebeskult gestellt. Linien werden deutlich, die von hier zur Naturmystik Jakob Böhmes und der jesuitischen Mariendichtung, zu der christlichen Mystik und Mythologie laufen (Seite 203 ff). Die Forschung kann von diesen Ergebnissen aus weiterbauen.

Hans Peter Jägers Buch "Grenzen der Sprache bei Novalis und Hölderlin" erschien in Zürich im Jahre 1949, als ich schon mitten in meinen eigenen Novalisstudien stand. Sie hat ein ganz anderes Ziel als das der Darstellung von Novalis' Märchentheorie oder Märchendichtung. Trotzdem muss diese Arbeit hier erwähnt werden. Die Wesenszüge von Novalis' Sprache werden so deutlich und eindeutig herausgearbeitet, dass jede Forschung, die sich mit Novalis befasst, dieses Werk berücksichtigen muss. Ueberzeugend ist vor allem die Methode, mit der sich Jäger dem Phänomen der Sprache nähert. Meine eigene Arbeit verdankt Jägers Dissertation wertvolle Aufschlüsse.

In die zweite Gruppe, die hier behandelt wird, sollen die Monographien eingereiht werden. Unter ihnen stechen diejenigen von Edgar Hederer und von Friedrich Hiebel besonders hervor. Hederer und besonders Hiebel versuchen die Werke des Novalis zu interpretieren. Die beiden Bücher können also zusammen mit der folgenden Gruppe behandelt werden, welche die Interpretationen zum Thema hat:

Zuerst müssen diejenigen von Todsén, Bus und Hederer genannt werden. Alle stützen sich weitgehend auf Dilthey. Sie bemühen sich den Personen und Symbolen, die im Klingsohrmärchen vorkommen, andere Namen zu geben. Dieses Vorgehen ist gefährlich. Den vielfältigsten Missverständnissen wird Tür und Tor geöffnet. Die Namen begrenzen nicht nur unvorteilhaft, sie fügen auch neue Gedankenassoziationen hinzu, die meist unerwünscht sind. Dilthey war sich dieser Mängel bewusst. Seine Novalisinterpretation ist eine kurze, vorläufige Skizze. Es ist deshalb unverständlich, dass es immer wieder Interpretationen gibt, die hier ganz in den Spuren Diltheys gehen, viele sogar ohne es zu erwähnen.

Hederers Buch (Novalis. Wien 1949) gibt immerhin eine gute Zusammenfassung des bereits Bekannten. Es steht aber ganz unter dem Zauber von Novalis' Sprache. Ein gewisser Abstand fehlt ihm. Dafür ist die grosse Liebe spürbar,

die der Verfasser dem Dichter entgegenbringt. Der Wille ist spürbar, die Märchentheorie und die Märchendichtung darzustellen; doch plötzlich tritt wieder eine gewisse Scheu hervor, die es Hederer wohl verbietet, einen rein wissenschaftlichen Standpunkt einzunehmen. Selten blitzen neue Gedanken auf. Sie erscheinen höchstens vorübergehend und tauchen wieder unter im Schimmer der liebenden, allzu innigen Betrachtungsweise.

Der Aufsatz von A. Reble "Märchen und Wirklichkeit bei Novalis", der in der "deutschen Vierteljahrsschrift 19" (Halle/Saale 1941) erschienen ist, ist intelligent, durchgreifend und in einem guten Stile geschrieben. Besonders wertvoll sind die kritischen Literaturbetrachtungen. Die Werke von Huber, Kluckhohn, Dilthey und Obenauer werden eingehend kommentiert. Dies kann deshalb hier unterbleiben. Reble gibt eine gute und reiche Zitatenauswahl. An der Interpretation scheint ihm aber wenig gelegen zu sein. Die Urteile sind zwar, wo solche gefällt werden, fast durchwegs gut und klar gesetzt; viele Probleme werden aber nicht erschöpfend behandelt, sondern einfach registriert. Reble bemüht sich dagegen, Novalis in seinen zeitgeschichtlichen Zusammenhang zu stellen. Dies gelingt ihm wunderbar. Es entsteht ein zeitgeschichtliches, literarisch-philosophisches Gemälde, das für die weitere Forschung die Basis bilden kann. Der Aufsatz gibt jedem, der sich mit Novalis' literarischem oder philosophischem Umkreis beschäftigen will, wertvolle Auskünfte.

Das neueste Buch über Novalis erschien zu spät, als dass es für die vorliegende Arbeit wertvolle und grundlegende Winke hätte geben können. Friedrich Hiebel (Novalis. Der Dichter der blauen Blume. Bern, Francke-Verlag 1951) gibt aber auch nicht viel unbedingt Neues. Wie Hederers Buch ist aber auch dieses eine wertvolle Zusammenfassung der bestehenden Forschung. Neue Wege geht Hiebel fast nur in seiner Märcheninterpretation. Sie weist aber eine solche Menge allzu kühn anmutender Behauptungen auf, dass seine Interpretation der Märchen zum mindesten als gefährlich bezeichnet werden muss. Um das Ganze zu charakterisieren, soll hier gleich ein Zitat aus Hiebels Monographie angeführt werden:

"Der Alte, der das Buch gibt, welches niemand lesen kann, erzählt von fernem Ländern, also von der überirdischen Welt. Auf diese bezieht sich der Inhalt des Buches. Was darin mit Buchstaben des Verstandes geschrieben steht, muss innerhalb der Seele verwandelt werden. Deshalb verbrennt die Frau dieses Buch. Aus dieser Verbrennung des blossen Bücherwissens kann sich die Seele zur geistigen Schau läutern, sie kann 'gesund' werden" (Seite 104). Es dürfte klar geworden sein, dass sich das Zitat auf das Märchen von Hyazinth und Rosenblütchen bezieht. Eine ganze Menge Behauptungen sind so dicht nebeneinander gestellt und so unbedenklich mit der blossen Erzählung des Märchens vermischt, dass sie der Leser ohne weiteren Kampf hinzunehmen gewillt ist. Sogar die Zeit, sich nach Belegstellen zu erkundigen, fehlt. Bei längerem Verweilen stei-

gen aber doch ernstliche Fragen auf. Wer sagt, dass sich der Inhalt des Buches wirklich auf den Inhalt der Rede des seltsamen Alten bezieht? Wer sagt, dass es sich bei jener Schrift um die Buchstaben des Verstandes handelt? Spricht Novalis in den Lehrlingen zu Sais nicht noch von einer ganz anderen Schrift? Verbrennt die Frau das Buch wirklich, weil sein Inhalt verwandelt werden muss?

Gesetzt, alle diese Fragen seien unberechtigt. Gesetzt, Hiebel habe seine Behauptungen für sich untersucht und nur die Resultate gegeben. Gesetzt also, alles stehe auf gutem Fusse, muss sich dann nicht die berechnete Frage nach dem eigentlichen Wesen dieser Verwandlung erheben? Hiebel unterdrückt sie schon in der Einleitung zum betreffenden Kapitel (Seite 103 f). "Die Bilder des Märchens haben keine allegorische Bedeutung, sondern enthalten einen Vorgang, der sich als Prozess symbolisch ausdrückt. Bei der Deutung solcher Märchen muss man daher immer fragen, wie entwickelt sich dieses aus jenem und was entsteht aus dieser Verwandlung? Man gewinnt wenig Aufschluss, wenn man fragt, was bedeutet dies und das. Die Frage nach der Bedeutung einzelner Bilder oder Wesen ist nur berechnete, wenn es sich um eine Allegorie handelt, die abstrakte Begriffe oder Ideen personifiziert. Das Märchen von Hyazinth und Rosenblütchen aber erzählt uns von einem Prozess der Verwandlung, einem Weg der Läuterung, des Suchens und des Findens, von einer höheren Vereinigung."

Es soll hier wieder nicht untersucht werden, ob die Aussagen über das Wesen des Märchens stimmen. Sie enthalten zweifellos viel wahres, aber sie enthalten nicht alles und sind deshalb gefährlich. Sie können einseitig aufgefasst werden. Im Vordergrund soll aber Hiebels seltsame Fragestellung stehen. Sie ist unverständlich. Ueber die Berechnete einer Frage entscheidet für den Wissenschaftler allein die Antwort. Gibt es eine Antwort, gibt es keine? Auf die Frage aber 'was bedeutet das Feuer, was bedeutet der Flammentod des Buches' gibt es eine Antwort!

Zur Beantwortung stehen hauptsächlich die bekannten zwei Wege zur Verfügung: Man kann in den theoretischen Schriften (in den Fragmenten also) nachschauen, ob sich Novalis selber über das Wesen der Flamme geäußert hat, oder man kann im dichterischen Werk des Novalis nach Parallelstellen suchen. Bei Novalis stehen beide Wege offen. Im Mondmärchen, das in das Klingsohrmärchen eingebaut ist, werden die Kinder des Lebens von den Flammen zerstört. Im Märchen von Eros und Fabel verzehrt die Flamme des Scheiterhaufens die Sonne, die Glorie und das Gestirn des Tages. Der Scheiterhaufen selber wird ebenfalls zerstört. Die Flamme wechselt ihre Gestalt. Sie wird glänzend, hebt sich langsam empor und zieht nach Norden. Von der Sonne bleibt nichts mehr übrig als eine schwarze, ausgebrannte Schlacke, die hinunter ins Meer fällt. Auch in den Fragmenten hat sich Novalis immer wieder über das Wesen der Flamme und des Feuers geäußert.

Seltsamerweise scheut sich Hiebel nicht, beim Klingsohrmärchen die Frage zu stellen: "Was ist diese Flamme?" (Seite 132). Allerdings handelt es sich bei diesem Märchen, wie Hiebel sagt, um eine "allegorische Naturmythe, ein symbolisches Sündenfall- und Erlösungsdrama und um eine künstlerische Imagination des Sophienerlebnisses" (Seite 132). Hier, bei der unerklärten Bestimmung des Märchens als Allegorie, liegt also die Berechtigung zu dieser Fragestellung! Die Antwort findet sich auf Seite 133: "Das höchste unseres Wesens ist aber im Sinne des Novalis Christus. Er ist die Flamme, das Geistige der Sonne, welches der Schreiber - Mephistopheles - vergeblich zu löschen sucht".

Diese Aussage macht aus dem Klingsohrmärchen, wenigstens in einer Schicht, eine Darstellung des Kampfes, der von Mephistopheles gegen Christus geführt wird. Dieser Gedanke ist wirklich originell. Wir warten nur noch auf einen Vergleich mit Faust. Gott sei Dank bleibt er aus!

In Tat und Wahrheit ist diese Darstellung aber nicht einmal ganz abwegig. Es sollte nur mindestens gesagt werden, was Hiebel in jenem bestimmten Moment mit Mephistopheles und mit Christus meint. Aber dieses Sagen unterbleibt hier. Die beinahe mathematische Gleichsetzung der Flamme mit Christus und des Schreibers mit Mephistopheles öffnet deshalb den vielfältigsten Missverständnissen das Tor. Ist es der christliche Christus? Ist es der Christus der "geistlichen Lieder"? Ist es Mephistopheles in Goethes Faust und welcher?

Wäre es nicht redlicher gewesen, gar nicht von Christus zu sprechen, sondern mit einfachen Worten zu sagen, was in der Flamme geschieht und mit ihr gemeint ist? Hiebel überdeckt die verschlungene Symbolwelt der Märchen mit einer neuen noch unentwirrbareren Schicht von undefinierten Namen. Namen fügen aber immer einen neuen Sinngehalt hinzu. Sie sind mit der Tradition befrachtet. Namen begrenzen aber auch. Sie ordnen ein.

Nur noch auf eine letzte Stelle soll hingewiesen werden. Sie findet sich bei Hiebel auf Seite 134 f: "Perseus schenkt der Fabel eine Spindel, mit der sie einen goldenen, unzerreisslichen Faden spinnen soll - ein neues Schicksal.... Eros wird zur geläuterten Kraft der Liebe, welche sich mit dem Frieden vereint und ein goldenes Zeitalter schaffen kann".

Der Ausgang des Klingsohrmärchens erscheint hier als gewöhnlicher Märchenschluss. Der Schluss wird zum Ausgangspunkt eines neuen Schicksals und eines goldenen Zeitalters gemacht. Novalis meint aber doch Das neue Schicksal und Das goldene Zeitalter. Er meint etwas ganz Bestimmtes. Dieses Bestimmte wird aber erst deutlich, wenn die Interpretation die immer wiederkehrenden Begriffe "flüssig und starr, Flamme, Liebe, Sehnsucht, Nacht, Tag" usw. untersucht, sie beschreibt, anstatt mit neuen, unklaren Begriffen überdeckt und verwirrt.

b.) Das Ziel

Werden die Ergebnisse des letzten Kapitels zusammengefasst, so ergeben sich ungefähr die folgenden Resultate: Es gibt zwar einen ziemlich grossen Bestand an Spezialliteratur; sie hat aber meist eine zu schmale Ausgangsbasis, als dass sie zu gültigen, umfassenden Resultaten gelangen könnte. Wertvoll ist das Buch von Samuel, das die Staats- und Geschichtsauffassung des Novalis darlegt und auch einige wichtige Bezüge zu einzelnen Märchenmotiven nachweist. Die Monographien geben zwar gültige Zusammenstellungen des Bestehenden, aber nichts Neues.

Besonders ist der Aufsatz von Reble zu erwähnen, der Novalis in seinen literarischen und philosophischen Umkreis hineinstellt. Viele Interpreten weisen dagegen den Fehler auf, dass sie die bestehenden Unklarheiten nicht verständlich zu machen vermögen, sondern sie nur durch neue Namengebungen überdecken. Jäger hat eine gültige Darstellung vom Wesen der Sprache des Novalis gegeben.

Aus dieser Zusammenstellung lassen sich die Forderungen, die für diese Arbeit Geltung haben, herauslesen. Das Ziel ist die Darstellung von Novalis' Märchenwelt. Die Märchentheorie und die Märchendichtung sollen verstanden werden. Das Hauptgewicht liegt auf der Märchendichtung. Samuel und Albrecht haben sich schon eingehender mit der Märchentheorie befasst. Trotzdem kann auf eine Darstellung von Novalis' Märchentheorie nicht verzichtet werden. Es wird sich zeigen, dass sie zur Beurteilung der Märchen eine wichtige Ausgangsbasis bildet.

Anspielungen auf Zeitgenossen des Novalis, philosophie- oder literaturgeschichtliche Bezüge können weggelassen werden. Reble und Samuel haben sich über diese Dinge geäussert. Solche Bezüge würden ausserdem den klaren Lauf der Darstellung stören.

So ist denn das Ziel dieser Arbeit recht bescheiden. Sie soll in einfachen und möglichst klaren Worten die Märchenwelt des Novalis verständlich machen.

Märchentheorie und Märchendichtung werden getrennt behandelt. Beide sollen für sich als ein ganzes Bild dastehen. Der dritte Teil soll dann zeigen, inwieweit die Theorie durch die Werke erfüllt worden ist. Auch die allgemeinen formalen Dinge sind auf diesen dritten Teil verspart, der auch versucht, ein Werturteil zu fällen. Dieser Teil ist deshalb mit Vorsicht zu lesen und als äusserst subjektive Zugabe zur ganzen Arbeit zu werten.

1. TEIL: DIE THEORIE

1.) KAPITEL: ALLGEMEINE DEFINITIONEN

"Das Märchen ist gleichsam der Kanon der Poesie - alles Poetische muss märchenhaft sein" (2403), schreibt Novalis im "allgemeinen Brouillon". Ein Kanon ist ein Regelbuch, eine kirchliche Gesetzessammlung, ein heiliges Gesetzbuch. Demnach stellt das Märchen eine Schrift dar, in der die alten, heiligen, überlieferten Gesetze der Poesie dargestellt oder verwirklicht sind. Im Sinne eines Kettengesanges darf hier wohl Kanon nicht verstanden werden. Novalis verwendet zwar gerne musikalische Begriffe zur Charakterisierung der Dichtkunst.

Sicher ist, dass Novalis dem Märchen mit diesem Fragment eine richtungsweisende Funktion innerhalb der ganzen Poesie zugewiesen hat. Damit erhebt sich aber die grundsätzliche Frage nach dem Wesen der Poesie bei Novalis.

a.) Die Poesie

Novalis hat sich sehr oft über das Wesen der Poesie geäußert und sich dabei auch sehr oft widersprochen. Der Ton bleibt aber immer derselbe, wenn Novalis von der Poesie spricht. Er wird dann erhaben, ernst und feierlich. Der Begriff wird mit vielen andern verbunden. Der Begriff des Engels (1860), der Seele (2352) und der Schönheit (2352) stehen gerne unmittelbar daneben. Meist taucht auch derjenige des Rhythmus auf. Eine endgültige Definition wird jedoch nie gegeben. Das Fragment 3053 gibt dem Unvermögen Ausdruck, den Begriff zu definieren: "Poesie ist Poesie. ... Die Poesie ist durchaus personell und darum unbeschreiblich und indefinissabel".

Weiter führen die Fragmente 818 und 1753. Sie lauten: Der Zweck der Poesie ist die "Erhebung des Menschen über sich selbst" (818). "Die Poesie im strengern Sinne scheint fast die Mittelkunst zwischen den bildenden und tönenden Künsten zu sein" (1753).

Einerseits sagt Novalis, dass er keine Erklärung für die Poesie geben könne, andererseits weiss er aber um ihren Zweck. Sie muss den Menschen über

sich hinausheben. Eine solche Erhebung ist schwer. Der Poesie fällt eine überaus grosse Aufgabe zu. Sie muss also selber gross und erhaben sein. Das verrät der ehrfürchtige Ton, mit dem Novalis von ihr spricht.

Interessant ist die Feststellung, dass die Poesie eine Kunst sei, die ungefähr in der Mitte zwischen den bildenden und den tönenden Künsten stehe. Novalis braucht die formelhaften Umschreibungen "Takt der Figur" und "Ton der Farbe" (1753), um dem Begriff nahe zu kommen.

Es scheint der Poesie eine Achsenfunktion zuzukommen. Alle Kunstarten müssen den Gesetzen der Poesie folgen. Es liegt aber auch nahe, sich die Poesie als eine Vereinigung aller Kunstarten vorzustellen. Damit würde sich Novalis mitten in die frühromantische Tradition hinein stellen. Wackenroder spricht von der Vermischung der Künste. Tieck bemüht sich in der Einleitung zur "verkehrten Welt" mit dieser Vereinigung ernst zu machen. Er komponiert eine Symphonie in Worten. Tieck stellt die Forderung auf, auch der Maler und der Dichter sollen musizieren. Dies ist nur möglich, wenn der Kunstgegenstand unwesentlich wird, und das Hauptgewicht auf das Zusammenschwingen von Kunstwerk und Kunstgeniesser gelegt wird. Das sind Züge, die auch bei Novalis vorhanden sind. Sie werden später belegt und genau untersucht werden.

b.) Das Märchen

Wie die Poesie, so ist auch das Märchen für Novalis die Richtschnur, nach der alles Poetische ausgerichtet sein muss. Es ist "im höchsten Grade Poesie". Novalis' Märchentheorie wird also eine Theorie der höchsten Gattung Poesie sein. Sie ist für ihn die Theorie, nach der alle Künste ausgerichtet sein müssen. Wenn es gelingt, die Märchentheorie des Novalis klar darzustellen, so müssten wir demnach ein Bild von der Kunsttheorie des Novalis erhalten.

Immer wieder vergleicht Novalis das Märchen mit einem Traum. "Ein Märchen ist eigentlich wie ein Traumbild ohne Zusammenhang ..." (2447). "Alle Märchen sind nur Träume von jener heimatlichen Welt, die überall und nirgends ist" (970).

Das Zusammenhanglose und die Erinnerung an eine heimatliche Welt, die überall und nirgends ist, machen also den traumartigen Charakter des Märchens aus. Aus dem Fragment 970 geht noch das Folgende hervor: In Wirklichkeit ist jene heimatliche Welt überall. Unsere eigenen Organe sind aber zu schwach, uns diese Welt sichtbar zu machen. An Stelle dieser schwachen Organe sind uns Menschen die Musen zur Seite gestellt. Sie können uns auf der mühseligen Erdenbahn erquicken mit ihren "süssen Erinnerungen einer zukünftigen Welt". In späterer Zeit werden die Musen zu Janien ausgewachsen sein, die unseren Willen vollbringen.

Es gibt also zwei Welten. Die eine ist mühselig und arm. Diese wird von unseren schwachen Sinnen wahrgenommen. Die andere, schönere Welt ist aber eigentlich die wirkliche. Nur können wir sie nicht erkennen, bevor die Musen zu unseren Genien geworden sind. Für das gegenwärtige Dasein müssen wir uns mit den Musen begnügen. Sie beglücken uns ab und zu mit einer märchenhaften Erinnerung.

Es kann jetzt aber noch nichts darüber ausgesagt werden, wie die andere, zukünftige Welt beschaffen sein wird. Wichtig ist nur, dass ein Zusammenhang zwischen ihr und dem Märchen besteht.

c.) Das Wunderbare

Das Charakteristikum des Märchens ist das Traumartige, Unzusammenhängende. Novalis begründet das mit seinem Begriff des Wunderbaren.

Im Fragment 2320 stellt Novalis den Satz auf, dass die äusseren und inneren Erscheinungen unter sich und gegenseitig zusammenhängen. Als äussere Erscheinung gilt alles, was sich dem Subjekt darstellt. Unter innerer Erscheinung ist all das zu verstehen, was im Innern der Dinge vorgeht. Sie stehen in einem ganz bestimmten Verhältnis zueinander. Novalis formuliert das einmal folgendermassen: "Eins ist, was das Ändere ist, nur verschiedentlich durch seine Stelle, die es gegenüber einem anderen einnimmt, ist es gerade so, wie es ist. Alles, was zu einem Wesen gehört, lebt durch die Beziehungen, die es gegenüber den anderen Wesen einnimmt. Wenn sich im Innern eines Dinges etwas ändert, so müssen sich zwangsläufig auch die Beziehungen zu den andern Dingen ändern. Gleichzeitig ändert sich aber auch das Äussere dieser Dinge. Novalis macht diese Ueberlegung mit folgendem Beispiele deutlich (2320):

Wenn der Mensch einen Bären liebt, so hat er sich selbst überwunden. In seiner inneren Konstitution hat sich etwas verändert. Deshalb muss sich auch in der äusseren Erscheinungswelt etwas ändern. Da nun aber ebenso die eigene innere Welt mit dem eigenen Äusseren als auch mit der inneren Welt und der äusseren Gestalt des Ändern (des Bären also) zusammenhängt, so kann sich sowohl die äussere Gestalt des Menschen als auch die des Bären ändern. Der Bär kann sich im Märchen, ohne dass dafür noch eine weitere Erklärung notwendig wäre, in einen Prinzen verwandeln. Das Wunder dieser Verwandlung ist durch das Wunder der innern Verwandlung der Menschen ausreichend erklärt. Novalis bildet diesen Gedanken noch weiter aus. Mit dem Satz "in dem Augenblick, als ein Mensch die Krankheit zu lieben anfinge, läge die reizendste Wollust in seinen Armen" schafft er eine eigentliche "Poetik des Uebels". Vorderhand genügt es, dass diese Ausführungen das Wesen des Unzusammenhängenden im Märchen aufgezeigt haben.

Mit dieser Theorie des Wunderbaren ist dem Dichter die Möglichkeit gegeben, einen geordneten Wirrwarr von notwendig zufälligen Begebenheiten zu schaffen. Durch eine solche Erklärung des Wunders nimmt er ihm nur teilweise seinen Charakter. Es ist zwar notwendig geworden, bleibt aber unberechenbar. Da das Geschehen im Märchen nicht eindeutig vorausbestimmt werden kann, bleibt es geheimnisvoll. Die Spannung des Lesers bleibt erhalten. Die fortwährenden Rückschlüsse, die er aber eigentlich ziehen müsste, regen ihn zum Denken an.

Bei dieser Theorie über das Wesen des Wunders bleibt aber Novalis nicht stehen. Im Fragment 1698 führt er aus: "In einem echten Märchen muss alles wunderbar, geheimnisvoll und unzusammenhängend sein - alles belebt, jedes auf eine andere Art. Die ganze Natur muss auf eine wunderliche Art mit der ganzen Geisterwelt vermischt sein".

Durch die Einbeziehung der Geisterwelt in die Welt des Märchens wird ihm eine zweite Ebene des Wunderbaren gegeben. Die Welt der Erscheinungen ist den Geistern untergeordnet. Das Aussehen der Welt kann durch die Geister verändert werden. Die Gegenstände der Welt sind die Werkzeuge der Geister. Mit ihnen können sie schalten und walten, wie sie wollen. Ein weites, undurchschaubares Gewebe kann von hier aus gestaltet werden.

(Novalis mag sich hier dunkel an Shakespeare erinnert haben. So braucht er zum Beispiel den grossen englischen Dichter, um seine eigene Grundhaltung zu belegen. Das machen die Fragmente 3053 und 2880 deutlich.)

Die Ausführungen über das Wunderbare zeigen, wie sehr sich Novalis von der Klassik und der Vorklassik entfernt hat. Lessing predigt in seinen theoretischen Schriften, ein dichterisches Kunstwerk müsse darstellen, wie die Ereignisse logisch aufeinander folgen. Goethe hat das Gesetz des organischen Wachstums aufgestellt. Beide Theorien tragen etwas Zwingendes in sich. Die Ereignisse müssen so aufeinander folgen, wie die Dichtung es darstellt. Gerade diese Gesetzmässigkeit wird aber von Novalis verworfen. "Das Märchen darf weder ein moralisches Fatum, noch einen gesetzlichen Zusammenhang in sich tragen" (260).

2.) KAPITEL: DER RHYTHMUS DER WELTSEELE

Zuerst muss nun dargestellt werden, wie Novalis der Natur gegenübersteht. Er hat sich immer wieder über ihr Wesen geäussert. Trotz der grossen Zahl von Belegstellen ist es aber schwer, aus ihnen ein kontinuierliches Bild aufzuzeichnen. Die Darstellung würde lückenhaft. Schneller führt das Kapitel "die Natur" der "Lehrlinge zu Sais" zum Ziele. Die gewonnenen Resultate müssen dann nur noch mit einigen Fragmenten verglichen werden, um zu sehen, ob hier die

Theorie mit den Aussagen im Kunstwerk übereinstimmt. (Übrigens hat Novalis mit seinem Romanfragment "die Lehrlinge zu Sais" ein eigentliches Lehrbuch schaffen wollen, das den Weg zeigen sollte, der zur Erkenntnis des Wesens der Natur führt.)

a.) Das Wesen der Natur und ihre Geschichte

Der erste Satz des Kapitels "die Natur" lautet: "Es mag lange gedauert haben, ehe die Menschen darauf achteten, die mannigfachen Gegenstände ihrer Sinne mit einem gemeinschaftlichen Namen zu bezeichnen und sich entgegen zu setzen". Dieser Satz sagt, dass Novalis unter dem Worte Natur einen Namen versteht für die Gesamtheit alles dessen, was dem Menschen gegenübertritt. Immer wieder setzt Novalis für Natur Welt, Weltall, Universum. Das Wort Natur ist ihm also ein Sammelbegriff für alles, was irgend eine Beziehung zum Menschen hat, was von ihm mit seinen Sinnen erfasst werden kann.

Neben dem Worte Natur braucht Novalis auch häufig die Naturen. Darunter sind dann jeweils die einzelnen Teile zu verstehen, die die Natur ausmachen. Die Natur kann also als die Gesamtheit der Dinge der Sinne aufgefasst werden. Es gilt der Satz: Novalis versteht unter der Natur die Gesamtheit der Dinge der Sinne und unter der einzelnen Natur ein Ding der Sinne (das seinerseits Gegenstand eines oder mehrerer Sinne sein kann).

Es ist aber nicht etwa so, dass die Natur als etwas Starres, Lebloses, immer Gleichbleibendes gedacht würde. Die Aufgabe besteht für Novalis deshalb zunächst darin, eine Theorie über die Entwicklung der Natur zu finden. Dabei geht es ihm zunächst nur um das Aeussere, um den reinen Entwicklungsgang. Es gibt für ihn die folgenden brauchbaren Theorien:

1.) Die Erklärung der Natur aus dem Flüssigen: Wenn wir uns die Natur aus dem Flüssigen entstanden denken, so erklären wir sie uns aus dem Gestaltlosen. Im Gestaltlosen liegen dann die Möglichkeiten zu jeder Gestalt. Alles, was ist, ist aus dem Flüssigen entstanden. So wie sich ein Metall nur im flüssigen Zustand verändern kann, so kann sich jedes Ding nur im flüssigen Zustand verändern.

2.) Novalis stellt auch die Entstehung aus dem Festen dar. Darnach ist die Welt aus unendlich vielen, unendlich kleinen Teilchen aufgebaut. Ein Urstaubmeer wird angenommen, das aus festen Körpern besteht. Die Welt wird nun als Bau solcher Urkörperchen betrachtet, die unter Mitwirkung von elementaren Gedankenteilchen - den Urkräften - sich zusammengeschlossen haben.

3.) Die mündliche Ueberlieferung über die Entstehung der Natur findet sich in den alten Sagen, Märchen und Gedichten, die voll von merkwürdig bildlichen Zügen sind. Tiere, Menschen und Götter erscheinen als die gemeinsamen Werkmeister der Natur.

4.) Neben diesen Erklärungen, die Novalis nur kurz skizziert, zeichnet er die der "sinnigeren Seelen" sehen in der Natur das Endprodukt gegebener Anlagen. Die vielfältigen Anlagen der Natur haben sich entwickelt, eine jede zu der heutigen Gestalt. Die Gegenwart ist ein Uebergangsbild, eine Momentaufnahme aus dem Ablauf der Geschichte der einzelnen Naturen. Weil sich jede einzelne Natur individuell entwickelt hat, ist die heute bestehende Natur mit sich selber uneins. Es besteht so etwas wie ein Kampf zwischen den einzelnen Naturen. Zwar wird die Natur auch hier als ein Ganzes gesehen, aber die verschiedenen Teile harmonisieren nicht ganz miteinander.

In Punkt eins darf vielleicht der Einfluss von Thales gesehen werden, dessen Lehre Novalis durch Werners Neptunismus kennen gelernt hat.

Punkt zwei scheint deutlich auf die Lehre von Demokrit hinzuweisen.

Wichtiger als diese Zusammenhänge - die im Einzelnen noch genau untersucht werden müssten - ist das, was den vier Punkten gemeinsam ist:

Immer geht Novalis von einem Urzustande aus. In ihm bildete die Natur noch eine völlige Einheit. Einzelne Naturen existierten noch nicht. Es gab nur die Natur, diese aber war das Chaos. Dieses Chaos kann die "Natur vor ihrer Erweckung" genannt werden. Damit ist der Charakter des Zustandes ausgedrückt. Zustand genügt zur Charakterisierung aber nicht ganz. Es muss unter diesem Chaos etwas Raum- und Zeitloses verstanden werden. Alle Möglichkeiten ruhten darin, noch war aber kein Anstoss zu einem wirklichen Werden erfolgt.

Im Anschluss an Punkt vier gibt Novalis auch den Endzustand der Natur. Dem Menschen fällt die Aufgabe zu, die einzelnen Naturen zu studieren und sie gemäss ihrer Urbestimmung zu führen. Der Mensch erscheint als der Entwilderer der Natur. Er soll sie zum Paradiesesgarten verwandeln. Der Endzustand der Natur ist dem Urzustand insoweit ähnlich, als auch in ihm die einzelnen Naturen vereint vorhanden sind. Am Ende steht aber nicht mehr das Chaos, sondern das herrliche, geordnete Leben. Jede einzelne Natur befindet sich an der ihr zugeordneten Stelle und übt dort in Harmonie mit den andern Naturen die ihr zugeordnete Funktion aus. Dieses Bild darf aber nicht statisch gesehen werden. Es ist ein "bewegter Zustand", eine Bewegung die sich selbst genügt.

b.) Das goldene Zeitalter

"Synthetisches Zeitalter - Verfall; Revolution in der Reformation - Versuch der Regeneration im Jesuitismus - Abschluss in der französischen Revolution; Aufsteigen des neuen Zeitalters; das neue synthetische Zeitalter selber", das sind die sieben Stufen, die Samuel (Seite 232) für Novalis' Betrachtungsweise der abendländischen Geschichte gesehen hat. Daraus und auch aus

weiteren Beobachtungen Samuels geht hervor, wie eng für Novalis die Geschichte der Natur und die Geschichte der Staatsformen miteinander verbunden sind. Beide münden ins "goldene Zeitalter". Dieser Begriff ist sehr weit. Er steht zunächst einfach für das Ziel der Geschichte überhaupt. Das goldene Zeitalter bezeichnet die Idealgestalt des Weltalls. Es stellt eine Einheit dar. Die Naturen haben sich vereinigt. Sie harmonisieren miteinander. So haben sich die Menschen, zum Beispiel, rings um einen Königsthron zusammengefunden.

Das staatliche Ideal, das Novalis vorschwebt, ist das der Monarchie (Genaueres siehe bei Samuel, Seite 98 ff.). Die Wendung ins Mittelalterliche wird hier deutlich. Es darf aber nicht behauptet werden, dass Novalis' Bild des goldenen Zeitalters einfach das des Mittelalters sei. Es ist ein Idealbild, so wie auch Kants Reich der Natur und Schillers Schau der Antike Utopien sind. Bei Schillers und Schlegels Verherrlichung der Antike handelt es sich um eine idealisierte Gegenständlichkeit, bei Novalis' Mittelalter um eine idealisierte Innigkeit. Auch der Dreitakt der Geschichte vom Urzustand über den gegenwartszustand zum idealen Endzustand findet sich schon bei Kant und Schiller. Sie unterscheiden sich aber trotzdem in wesentlichen Punkten von Novalis.

c.) Dichtung und Natur

Aus den Ausführungen über das Wesen der Natur ist schon deutlich geworden, dass eine gewisse Beziehung zwischen Natur und Märchen besteht. Das Fragment 1698, das schon im Kapitel über das Wunderbare (1c) teilweise zitiert worden ist, kann jetzt verstanden werden: "In einem echten Märchen muss alles wunderbar, geheimnisvoll und unzusammenhängend sein - alles belebt. Jedes auf eine andere Art. Die ganze Natur muss auf eine wunderliche Art mit der ganzen Geisterwelt vermischt sein; die Zeit der allgemeinen Anarchie - der Gesetzlosigkeit - Freiheit - der Naturstand der Natur - die Zeit vor der Welt (Staat). Diese Zeit vor der Welt liefert gleichsam die zerstreuten Züge der Zeit nach der Welt, wie der Naturstand ein sonderbares Bild des ewigen Reiches ist. Die Welt des Märchens ist die durchaus entgegengesetzte Welt der Wahrheit (Geschichte) und eben darum ihr so durchaus ähnlich, wie das Chaos der vollendeter Schöpfung. (Ueber die Idylle). In der künftigen Welt ist alles wie in der ewigen Welt und doch alles ganz anders. Die künftige Welt ist das vernünftige Chaos, das Chaos, das sich selbst durchdrang - in sich und ausser sich - Chaos oder ∞ ."

Dieses Zitat sagt viel. Zunächst lässt sich eine durchgehende Analogie zu der in den vorhergegangenen Abschnitten ausgeführten Interpretation des Kapitels "die Natur" feststellen. Das Fragment führt aber auch weiter.

Der Anfang ist klar. Belebt ist nach Novalis' Meinung offenbar etwas, das wunderbar, geheimnisvoll und unzusammenhängend ist. Das Leben ist also nicht so gesetzmässig und zwingend, wie das durch eine gewöhnliche Erzählung - eine Geschichte in landläufigen Sinne - oft dargestellt wird. Auch das Leben ist wunderbar.

Nun muss aber jedes Ding auf eine andere Art belebt sein. Das ist wohl das eigentlich Märchenhafte, dass jedes Ding in einem besonderen Zusammenhang zu den andern Dingen steht. Daraus entstehen die notwendigen Zufälligkeiten, jene unerwarteten Ereignisse, die Wunder genannt werden. Dazu kommt noch die zweite Ebene des Wunderbaren. Sie wird durch die Einbeziehung der Geisterwelt in die Märchenwelt verursacht. Die völlige Gesetzlosigkeit ist ihre Folge. Es ist ein durch nichts verbundenes Chaos, das jenem verwandt ist, welches die Welt in ihrem Urzustande gebildet hat. Dieselbe Vereinigung in ein halb flüssiges, fließendes Durcheinander liegt sowohl im Märchen als auch im Urzustande der Geschichte vor.

Im Urzustand werden bestimmte Anlagen, welche die Natur in sich trägt, deutlich. Der Mensch kann Schlüsse ziehen auf den Endzustand der Natur. Für den Menschen kann also das Märchen auch zu einer Schilderung der Zukunft werden: "Das echte Märchen muss zugleich prophetische Darstellung - idealische Darstellung - absolut notwendige Darstellung sein. Der echte Märchendichter ist ein Seher der Zukunft". Mit dem Schlusssatz im Fragment 1698 "mit der Zeit muss die Geschichte Märchen werden; sie wird wieder wie sie anfang" überträgt Novalis seine Anschauungen über die Natur auch auf die Dichtung. Dieselben drei Schichten werden bis zu einem gewissen Grade auch an ihr sichtbar. Die drei Stufen Märchen - Geschichte - höheres Märchen sind dem Dreischritt analog, der vom Urzustand über den Gegenwartszustand ins goldene Zeitalter führt.

Es fällt aber schwer, das Märchen, das immer noch als Chaos definiert ist, gedanklich als eigentlich höheres Märchen aufzufassen. Novalis spricht aber immer wieder vom Märchen als einer prophetischen Darstellung des goldenen Zeitalters, so zum Beispiel im Fragment 2060: "Nichts ist mehr gegen den Geist des Märchens als ein moralisches Fatum, ein gesetzlicher Zusammenhang. - Im Märchen ist echte Naturanarchie. Abstrakte Welt, Traumwelt - Folgerungen von der Abstraktion etc. auf den Zustand nach dem Tode". Mit dieser Gleichsetzung von Endzustand und Welt nach dem Tode wird ein neuer Fragenkomplex aufgerollt. Es ist zunächst nicht ersichtlich, ob es sich um den Tod der gegenwärtigen Welt oder um den Tod des einzelnen Menschen handelt. Bedeutet der Tod einfach das Eintreten in den Zustand der veredelten Natur oder den Himmel im christlichen Sinne?

Der Gegenwartszustand ist durch dieses Fragment noch einmal als Uebergangszustand charakterisiert. Nach dem Tode dieser Uebergangsperiode (sei es nun das weltliche Dasein des Menschen oder der jetzige Zeitpunkt der Geschichte

oder beides zusammen) wird das goldene Zeitalter da sein, von dem das Märchen kündigt. Es ist der Schlüssel für den idealen Zustand, oder vielleicht für die ideale Gegenwart.

Die Frage, wie das Märchen Schlüssel sein könne, ist aber noch immer nicht befriedigend gelöst. Ein Fragment aus dem "Blütenstaub" bringt vielleicht Klarheit. Es ist zwar darin nicht speziell vom Märchendichter die Rede, aber es werden doch Schlüsse auf den Dichter im allgemeinen gezogen, so dass das Fragment hier herangezogen werden darf. Es lautet, "Nichts ist poetischer als die Erinnerung und Ahndung oder Vorstellung der Zukunft. Die Vorstellungen der Vorzeit ziehn uns zum Sterben, zum Verfliegen an. Die Vorstellungen der Zukunft treiben uns zum Beleben, zum Verkörpern, zur assimilierenden Wirksamkeit. Daher ist alle Erinnerung wehmütig, alle Ahndung freudig. Jene mässigt die allzu grosse Lebhaftigkeit, diese erhebt ein zu schwaches Leben. Die gewöhnliche Gegenwart verknüpft Vergangenheit und Zukunft durch Beschränkung. Es entsteht Kontiguität durch Erstarrung Kristallisation. Es gibt aber eine geistige Gegenwart, die beide durch Auflösung identifiziert, und diese Mischung ist das Element, die Atmosphäre des Dichters".

Die geistige Gegenwart vereinigt den Urzustand und den Endzustand der Natur. Die beiden Schichten - die des bloss Zufälligen und die des notwendig Zufälligen - sind beide in der geistigen Gegenwart vorhanden, so wie sie auch im Märchen miteinander verbunden sind. Das Kapitel über das Wunderbare hat dies gezeigt (1c). Wichtig ist, dass es sich wirklich um eine Gegenwart handelt. Der Dichter ist nicht einfach in einen Zustand versetzt, der ihm zugleich Anfang und Ende der Natur, Urzustand und Endzustand vormalt. Es ist eine Gegenwart, in der der Dichter lebt. Novalis braucht das Wort Atmosphäre. Der Dichter ist in sie hineingestellt. Er atmet darin, lebt von ihr.

Erinnerung und Ahndung werden dem Menschen gegeben. Das Märchen ist Wehmüt und Freude, Mässigung und erhebende Belebung, Vergangenheit und Zukunft. In diesem vermischenden Zugleich scheint für Novalis das echte Dichtertum erst eigentlich möglich zu werden. Es ist ein Versuch, den menschlichen Standpunkt zu bewahren. Indem der Dichter Urzustand und Endzustand in das Märchen einbezieht, bleibt er ein Mensch. Er ist noch nicht zum höheren Menschen geworden, der schon völlig in der idealen Gegenwart aufgeht. Wenn er dieses Letztere wollte, dann müsste er sein Menschsein aufgeben und in die "Welt nach dem Tode" eingehen. Dieser Standpunkt kann für Novalis nicht einfach Beschränkung bedeuten. Er gibt ihm ja gerade die verlockendsten, vielfältigsten Möglichkeiten.

Das Fragment 2473 lautet: "Der Raum geht in die Zeit, wie der Körper in die Seele über. Simultanerzeugungsprozess einer Saite. Das Märchen ist ganz musikalisch. Das Auge ist ein Flächensinn - das Gefühl schon kubischer. Gehör ist ein mechanischer Sinn, Geruch und Geschmack sind chemische Bewegungssinne.

Wie Sprache und Ohr, Geruch und Geschmack im Verhältnis stehen, so stehn auch wohl noch mehrere Organe in Gemeinschaft. Mit dem Auge scheint das Gefühl in besonderm Verhältnis. Auch mit dem Ohr z.B. Unterschied von Malern und Musikern. Verhältnisse der Schärfe dieser Sinne zum Verstand etc. Ihre Schärfe scheint beinah mit der Schärfe des Verstandes, Gemüts überhaupt im umgekehrten Verhältnis zu stehen, z.B. wilde Tiere etc. (Flächenbewegungsreiz scheint Licht zu sein.)"

Die Organe haben ein ganz bestimmtes Verhältnis zueinander. Vielleicht ist es erlaubt, auch die Musen als solche Organe aufzufassen. Sie stehen einerseits mit uns selber, andererseits mit der idealen Welt, an die sie uns in den Märchen erinnern, in einer ganz bestimmten Beziehung. Märchen, wirkliche Welt, Musen und das eigene Selbst können als Organe aufgefasst werden. Das Märchen wäre dann ein musikalisches Organ. Es wirkt wie die Schwingungen einer Saite. Diese Schwingungen lassen sich gut mit den Musen vergleichen, die in unserem Ohr Erinnerungen wecken, die der Gehörsinn wie Musik aufnimmt.

Einfacher kann das Ganze folgendermassen dargestellt werden: Die ideale Welt erscheint für uns zunächst als ruhender Raum. Die Musen bringen diesen zum Schwingen. Es entsteht eine Musik. Weil diese in der Zeit abläuft, kann sie vom Ohr aufgenommen und registriert werden. Die Aufzeichnung geschieht durch das Mittel der Sprache. Auch sie läuft in der Zeit ab. Als sprachliches Kunstwerk - als geschriebene Dichtung - bedeutet sie in gewissem Sinne aber doch wieder etwas Statisches. Durch die Sprache wird dieser Zustand wieder in Schwingung gebracht. Diese Schwingung wird aber jetzt vom Ohr immer wieder im selben Sinne wahrgenommen werden müssen, wie sie der Dichter von den Musen wahrgenommen hat. Der Märchendichter wird so zum Vermittler zwischen der idealen Welt und der Menschheit. Er ist der höhere Mensch, der die Musen versteht. Das Märchen selber ist ja ein Erzeugnis jener Welt. Zeugerinnen sind die Musen. Das Märchen ist die Notenschrift jener geheimnisvollen Welt.

Zurückerrinnernd an das, was über den Zusammenhang aller Erscheinungen ausgesagt worden ist, liegt es nahe, die wahre Welt als ein äusseres Ereignis, das Märchen als ein inneres Ereignis zu deuten. Das Märchen würde dann dadurch entstehen, dass die Musen ihre Stellung zu der geheimnisvollen (wahren) Welt ändern. Die Musen werden von Novalis als Vorstufen der Genien betrachtet. Diese werden dereinst unseren Willen vollbringen. Die Musen sind noch nicht voll entwickelte Werkzeuge unseres Willens. Als solche müssen sie zwangsläufig zum Individuum gehören. Ihre eigentliche Natur ist vorerst gleichgültig. Wichtig ist vor allem, dass das Märchen im Grunde genommen durch den eigenen Willen erzeugt werden kann. Die wahre Welt ist das mit Saiten bespannte Instrument. Es scheint an jedem Einzelnen zu liegen, diese Saiten in Schwingung zu bringen.

Die Musen sind Einzelnaturen unserer Natur. Als ausgewachsene Genien werden sie unseren Willen vollbringen. Dann wird die wahre Welt ganz gegenwärtig sein. Märchenwelt und wahre Welt sind gleich gebaut.

Wenn die Genien voll ausgebildete Naturen sind, so stehen sie mit jenem Zustand des Menschen in Verbindung, in dem er selber voll ausgebildet ist - dem Idealzustand also, seinem Ziel, dem Endzustand. Im Endzustand ist dem Menschen der Idealzustand der Natur wirklich gegenwärtig. Der Mensch im Idealzustand lebt im Idealzustand der Natur. Die Genien werden seinen Willen vollbringen. Sie werden die ideale Gegenwart bewirken.

Im Endzustand wird aber der Urzustand erkennbar sein. Der Endzustand bedeutet ja ebenfalls eine Einheit. Nur ist sie auf eine höhere Ebene gestellt. Die Einheit ist sinnvoll geworden.

Dem Dichter ist die Welt im Endzustand gegenwärtig. Des Dichters Geist lebt im Idealzustand der Natur. Er vermittelt den Menschen im Märchen das goldene Zeitalter, in dem sie einmal wirklich gegenwärtig sein werden.

d.) Dichter und Natur

Das Fragment 812 gibt Auskunft über die Art, wie ein dichterisches Kunstwerk entstehen soll. Novalis gibt dem Dichter den Rat, er solle sich aus den vielen Materialien, die um ihn herum liegen, einige auswählen, sie neue Kombinationen unter sich eingehen lassen und so zu neuem Leben erwecken. Der grösste Dichter ist derjenige, der die grösste Bewusstseinsphäre besitzt (1834). Je weiter sein Horizont ist, desto mehr Einzelheiten erkennt er. Er weiss die Dinge voneinander zu unterscheiden, bis er schliesslich so viele kennen lernt, dass er auf die feinsten Kleinheiten zu achten beginnt. Sein Sinn wird damit geschärft. Der Denker braucht diese Unterscheidungsmerkmale lediglich zur Gruppenbildung, zur Klassifizierung. Der Dichter wird dagegen in ihnen neue Methoden entdecken. Seine Phantasie wird genährt. Er wird neue Kombinationsmöglichkeiten finden, auf die es ja für den Dichter so sehr ankommt. "Seine Freiheit im Verbinden macht ihn unumschränkt" (3083).

Alle diese Fragmente tragen Novalis' Begriff vom Wunderbaren Rechnung. Der Dichter erscheint als der Sammler von einzelnen Dingen. Diesen wird Leben eingehaucht. Wie auf einem Schachbrett werden sie aufgestellt, und in bestimmte Beziehungen zueinander gebracht. Aus diesen Beziehungen wächst dann das Märchen von selber empor. Jedes einzelne Ding lebt ja von der Stellung, die es jeweils zu den andern Dingen einnimmt.

In diese Richtung deutet auch der Satz im Fragment 3069, in welchem sich Novalis folgendermassen über den Dichter äussert: "Das Sprechen und Schreiben

muss ihn selbst zum Schreiben und Sprechen begeistern." Sprechen und Schreiben, Dichten sind als selbständige und selbsttätige Vorgänge charakterisiert. Hat der Dichter einmal den Anfang - die Brücke zu seinem Werke - gefunden, dann ist die weitere Arbeit keine grosse Schwierigkeit mehr. Sie macht sich fast von selbst. (Die Hauptarbeit kommt eigentlich der schöpferischen Phantasie zu, deren wesentlichste Komponente das Kombinationsvermögen ist. Im Dichter ist für Novalis diese Kombinationsgabe als Natur vorhanden. Er kann unbewusst von ihr Gebrauch machen. Das Kunstwerk entsteht scheinbar von selbst. Auch Kombinationsgabe ist aber nur ein anderer Name für das von Novalis Gemeinte.)

Jetzt ist verständlich, warum das Märchen mit einer musikalischen Harmonie oder den harmonischen Folgen einer Aeolsharfe (2447) verglichen werden kann. So wie die harmonischen Töne im Zusammenhang stehen mit einem aus einer Saite gelockten Grundton, dem "genialischen Ton", so bauen sich auch die einzelnen Ereignisse des Märchens aufeinander. ("Harmonie ist Ton der Töne - genialischer Ton", definiert Novalis im Fragment 2448). Die einzelnen Geschehnisse stehen in einem geheimnisvollen Zusammenhang, der nur dem Eingeweihten klar ist. Eingeweiht ist der, welcher um die Beziehungen innerhalb der Dinge - um die Zusammenhänge zwischen Grundton und harmonischer Tonfolge - weiss.

Hier zeigt sich erneut der Unterschied zwischen einem Märchen und einer Erzählung im gewöhnlichen, landläufigen Sinne, welche schön nacheinander Geschehnisse um Geschehnisse aneinander reiht. Das Märchen ist dagegen "eine Reihe artiger, unterhaltender Versuche, ein abwechselndes Gespräch, eine Redoute" (2447). Diese Definition trägt dem fragmentarischen Charakter der frühromantischen Werke Rechnung.

Das Fragment 3056 zeigt, wie sich Novalis den Ablauf des selbsttätigen Dichtens denkt: "Der Sinn für Poesie hat viel mit dem Sinn für Mystizismus gemein. Er ist das Eigentümliche, Personelle, Unbekannte, Geheimnisvolle, zu Offenbarende, das Notwendig-Zufällige. Er stellt das Undarstellbare dar. Er sieht das Unsichtbare, fühlt das Unföhlbare etc. Kritik der Poesie ist Unding. Schwer schon ist zu entscheiden, doch einzig mögliche Entscheidung, ob etwas Poesie sei oder nicht. Der Dichter ist wahrhaft sinnberaubt; dafür kommt alles in ihm vor - Gemüt und Welt. Daher die Unendlichkeit eines guten Gedichts, die Ewigkeit. Der Sinn für Poesie hat nahe Verwandtschaft mit dem Sinn der Weissagung und dem religiösen, dem Sehersinn überhaupt. Der Dichter ordnet, vereinigt, wählt, erfindet, und es ist ihm selbst unbegreiflich, warum gerade so und nicht anders."

In diesem Fragment wird zum ersten Mal die andere Seite von Novalis deutlich sichtbar. Er zeigt sich hier als Mystiker und als Magier. Es wäre falsch, wenn in Novalis rein der handwerkliche, der komponierende Kunstdichter gesehen würde. Hier, bei der Darstellung der Märchentheorie, wurde diese Seite mit Absicht stark betont. Das hat seinen Grund. In der bestehenden Literatur wird

Novalis fast immer (eine Ausnahme macht eigentlich nur Jäger) verzerrt gezeichnet. Er erscheint einseitig als Vertreter des magischen Idealismus. Novalis wird gerne nur als der Dichter der "Hymnen an die Nacht" und als derjenige gezeichnet, der den Entschluss gefasst hat, seiner geliebten Sophie nachzusterben. Abgesehen davon, dass weder die Hymnen an die Nacht noch das "Tagebuch nach Sophies Tod" in ihrer Gesamtbedeutung und daher falsch gedeutet werden, bedeutet diese Einstellung überhaupt eine sehr gefährliche Einseitigkeit. Novalis ist nicht nur Dichter, nicht nur Magier, nicht nur Mystiker, er ist auch Denker, Naturforscher, Mathematiker. Leider sind die Notizen über die chemischen, medizinischen und bergbautechnischen Beobachtungen noch nicht zugänglich. Die Fülle der bekannten Fragmente über die Mathematik aber genügt, um Novalis von dieser anderen Seite kennen und achten zu lernen.

Das obige Zitat (3056) zeigt deutlich, wie in Novalis zwei verschiedene Lebensbasen verbunden sind. Einerseits zeichnet er den Dichter als den kühlen Beobachter der Umwelt, andererseits als den innigen Empfinder, den gefühlsbetont Erlebenden, der nur das aufzeichnet, was in ihm vorgeht.

Dieser Dualismus ist durchgehend feststellbar: sowohl innerhalb des Märchens (doppelte Schichtung des Wunderbaren) als auch innerhalb der Welt, der der Dichter angehört (Urzustand und Endzustand) und auch in der Person des Dichters selbst (Denker und Magier). Immer wird eine Vereinigung der beiden Möglichkeiten angestrebt. Die beiden Schichten des Wunderbaren sollen sich im Märchen und zum Märchen vereinigen. Die beiden Zustände sollen sich zum Idealzustand verbinden, in welchem der Dichter lebt. Denker und Magier sollen sich zur idealen Persönlichkeit vereinigen. Eines ist all diesem Streben gemeinsam: Die Welt der Gegenwart, die objektive Gegenstandswelt, das eigentliche Gegenüber wird übergangen. Der Dichter schliesst die Augen vor ihm und sinkt zurück in eine Vergangenheit, in die aber auch die Zukunft hinein gezogen wird. Dass diese Vereinigung angestrebt wird, ist hinlänglich gezeigt worden. Es ist eine seltsame Gegenwart, die nur aus Vergangenheit und Zukunft besteht, eine mystische Versenkung. Die Gegenstandswelt erlischt, der Dichter verschliesst die Augen vor ihr und versinkt ins Urwesentliche. Es ist zugleich ein Abwenden von der Aufklärung und auch von der klassischen Gegenständlichkeit Goethes. Eine neue Welt des Erkennens wird erschlossen, ein neues Sein und gleichzeitig eine neue dichterische Aussagemöglichkeit.

Wie ist aber diese Vereinigung möglich, diese Gegenwart ohne Gegenwart, diese Möglichkeit des Lebens, das zwar das Leben nicht ist, dafür aber den Zustand vor der Geburt und den Zustand nach dem Tode in sich vereinigt? Diese Frage steht im Vordergrund. Noch einmal muss festgehalten werden, es handelt sich weder für das Dasein des Dichters, noch für die Dichtung an sich um das goldene Zeitalter, sondern es handelt sich um einen Zustand, der Urzustand und Endzustand (goldenes Zeitalter) vereinigt und so den gegenwärtigen mensch-

lichen Möglichkeiten Rechnung tragen soll. Es handelt sich um eine Konzession an das für das letzte goldene Zeitalter noch unreife Menschengeschlecht.

Der gordische Knoten ist allein durch das Fragment 74 lösbar: "Die wahre Religion scheint aber bei einer näheren Betrachtung abermals antinomisch geteilt in Pantheismus und Monotheismus. Ich bediene mich hier einer Lizenz, indem ich Pantheismus nicht im gewöhnlichen Sinne nehme, sondern darunter die Idee verstehe, dass alles Organ der Gottheit Mittler sein könne, indem ich es dazu erhebe: so wie Monotheismus im Gegenteil den Glauben bezeichnet, dass es nur ein solches Organ in der Welt für uns gebe, das allein der Idee eines Mittlers angemessen sei und wodurch Gott allein sich vernehmen lasse, welches ich also zu wählen durch mich selbst genötigt werde: denn ohnedem würde der Monotheismus nicht wahre Religion sein. So unverträglich auch beide zu sein scheinen, so lässt sich doch ihre Vereinigung bewerkstelligen, wenn man den monotheistischen Mittler zum Mittler der Mittelwelt des Pantheismus macht und diese gleichsam durch ihn zentriert, so dass beide einander jedoch auf verschiedene Weise notwendig machen. Das Gebet oder der religiöse Gedanke besteht also aus einer dreifach aufsteigenden, unteilbaren Abstraktion oder Setzung. Jeder Gegenstand kann dem Religiösen ein Tempel im Sinne der Auguren sein. Der Geist dieses Tempels ist der allgegenwärtige Hohepriester, der monotheistische Mittler, welcher allein im unmittelbaren Verhältnisse mit der Gottheit steht".

Dieser Vermittler muss nun auch als Vermittler zwischen Urzustand und goldenem Zeitalter herangezogen werden. Christus vermittelt den Idealzustand. Aus den folgenden Fragmenten wird sofort deutlich, wie das gemeint ist: "Theosophie: Gott ist die Liebe. Die Liebe ist das höchste Reale - der Urgrund". "Theorie der Liebe ist die höchste Wissenschaft - die Naturwissenschaft oder Wissenschaftsnatur" (1540). "Meine Geliebte ist die Abbeviatur des Universums, das Universum die Elongatur meiner Geliebten" (118). Von diesen Zitaten aus können die folgenden Ausführungen verstanden werden. Sie werden noch verständlicher, wenn Novalis' Leitwort "Christus und Sophie" bedacht wird. Um den ganzen Zusammenhang klar zu machen, muss die Darstellung etwas in die Breite gehen:

Die Welt ist mit einem Saiteninstrument verglichen worden. Der Künstler ist der Spieler, der der Welt die Töne entlockt, dass sie zum Märchen werden. Die eigentlichen Spieler sind aber - so wurde gesagt - nicht die Künstler, sondern die Musen. Die Musen sind als die Sinne interpretiert worden. Ausgewachsen werden sie Genien sein und den Willen des Menschen vollbringen. Im Fragment 344 definiert Novalis die Sinne: "Zu Sinnen gehört immer ein Körper und eine Seele. Ihre Vereinigung findet mittelst der Sinne statt. Die Sinne sind schlechthin nicht selbsttätig - sie empfangen und geben, was sie erhalten - sie sind das Medium der Wechselwirkung. Der Grund der Sinne, der Sinn, muss eine negative Materie und ein negativer Geist sein - beides eins - folglich

die absolute Materie und absoluter Geist, welches eins ist. Wahrscheinlich also das Element der Einbildungskraft - des Ich - des einzigen vorher gedachten Absoluten, das durch Negation alles Absoluten gefunden wird".

In diesem Zitat werden die Sinne klar umschrieben. Sie sind jenes Element des Menschen, das ihn mit der Wahrheit, mit Gott verbindet. Sie zeugen von Gott. Das Märchen ist eine Erinnerung an Gott.

Auch aus dem Kapitel "die Natur" wird ersichtlich, wie sich Novalis die Entstehung eines Kunstwerkes vorstellt. Er braucht dort das Bild eines Tänzers, der die Natur nachtanzt. Unter seinen Schritten entsteht eine seltsame Figur. Auch der Denker macht solche Figuren mit seinen abstrakten Systemen. Dieselben Figuren beschreibt aber auch der Naturforscher, der unmittelbar den Gängen der Natur folgt (es ist das Bild des unter Tag arbeitenden Geologen). Alle diese Figuren ergeben ein grosses System (eine geographische Karte), in dem der Schlüssel zur Natur liegt. Es wäre aber vermessen, das Gemeinsame dieser Figuren zu suchen. Das Ziel besteht viel mehr darin, möglichst viele solche Figuren zu zeichnen. Jede enthält einen Teil der Natur. Wer sich äussert, der zeichnet die Natur mit. Er zeichnet den Rhythmus der Welt auf. Es geht weniger um die Welt als um ihren Rhythmus, der in allem liegt. Er liegt aber nicht allein im Kern einer Sache, sondern eher an seiner Oberfläche, dort, wo das Ding in Beziehung zu einem anderen tritt und in Schwingung gerät. Die Seele ist so eigentlich an der Oberfläche, d.h. an der Aussenseite der Körper. Diese spiegelt das Metaphysische. Das Aeusserere des Körpers ist die Projektionsfläche des Metaphysischen.

Der menschliche Körper wird von Novalis aufgefasst als eine Natur. Durch den Denkprozess wird der Körper in die andern Naturen eingeführt. Dabei entstehen Gedanken oder eine neue Art von Wahrnehmungen, "die nichts als zarte Bewegungen eines färbenden oder klappernden Stiftes oder wunderliche Zusammenziehungen und Figurationen einer elastischen Flüssigkeit zu sein scheinen". Auch hier handelt es sich um dasselbe Figurenbild. Es wird als das Resultat eines Spieles aufgefasst, das der Einzelne spielen kann, indem er gleichzeitig die gewöhnlichsten Geschäfte seiner Sinne vollführt. Wer das kann, der hat (immer nach Novalis' Kapitel "die Natur") den grössten Grad des Denkens erreicht, in dem der Mensch "in dem innig lebendigen Zustande zwischen zwei Welten in der vollkommensten Freiheit und dem freudigsten Machtgefühl steht". Wer eine möglichst grosse und vielfältige Zahl solcher Gedankengebilde herstellen kann, sie zu verbinden und zu lösen vermag, der wird zuletzt den Mechanismus der Gedanken erfahren und wird "durch eine oftmalige Wiederholung die mit jedem Eindruck beständig verbundenen Bewegungen von den übrigen unterscheiden und behalten lernen. Hätten wir erst einige Bewegungen als Buchstaben der Natur herausgebracht, so würde das Dechiffrieren immer leichter vonstatten gehn, und die Macht der Gedankenerzeugung und Bewegung den Beobachter in Stand setzen, auch

ohne vorhergegangenen wirklichen Eindruck Naturgedanken hervorzubringen und Naturkompositionen zu entwerfen, und dann wäre der Endzweck erreicht". Dichten beruht also für Novalis auf einem solchen Sicheindenken in die Natur. Auch der Dichter ist eine Natur. Gibt er sich an die Natur hin, tritt er mit ihr in Beziehung, so muss ein solches Figurenbild entstehen, wie es oben beschrieben worden ist. In der gegenseitigen Hingabe schwingen zwei Naturen, zwei Wesen, ineinander. Diese Schwingungen, diesen Weltrhythmus gilt es nun aufzuzeichnen, nachzuschreiben; das Resultat ist eine Dichtung.

Wohl besteht für Novalis das Ideal darin, die Grundfigur dieser Welt - den Urrhythmus - festzustellen, ihn zu erkennen und dann nach diesem Urplan zu arbeiten. Er weiss aber, dass dieses Ideal unerreichbar bleibt. Wäre es zu erreichen, so wäre dieser Urplan immer noch ganz verschieden von demjenigen Goethes. Der Ausgangspunkt ist anders. Goethe studiert das innere Wachsen eines Organismus und überträgt die Gesetzmässigkeit dieses Wachstums dann auf die Dichtung. Novalis geht dagegen von der Beziehung aus, die eine einzelne Natur zu der Gesamtheit oder auch zu einer einzelnen anderen, bzw. mehreren anderen der Naturen hat.

Das ist das Charakteristikum von Novalis' Einstellung zur Natur. Er erforscht sie nicht, er neigt sich zu ihr hin. Dabei offenbart sie sich ihm. Die Natur wird nicht wissenschaftlich erforscht - auch vom Naturforscher nicht - sie offenbart sich selber, sie enthüllt sich. Der Weg, der die Lehrlinge von Sais dem Wesen der Natur entgegenführt, ist kein gerader, wissenschaftlich logischer Weg. Er ist mystisch gewunden. Teiloffenbarungen führen zum Ziele hin.

Alle diese Feststellungen fügen sich ohne weiteres dem vorhergehenden Abschnitt ein. Es ist jetzt verständlich, warum Gott der Vermittler zur Wahrheit - zum Absoluten - ist. Novalis selber definiert: "Theosophie: Gott ist die Liebe. Die Liebe ist das höchste Reale - der Urgrund". Gott, die Liebe, verbindet die Dinge miteinander. Sie werden zusammengeführt. Im Entgegenneigen geraten sie in Schwingung und geben so ihren rhythmischen Wesensgrund kund.

Der Dichter neigt sich dem Du liebend entgegen. Dabei gerät sein Wesen in Schwingung. Diese Schwingung wird aufgezeichnet. Es entsteht eine Dichtung. Die Masse des Körpers wird unwesentlich. Sie bleibt höchstens als Empfindungskern erhalten und als Mittel zur Hinneigung. Viel wesentlicher ist aber der Rhythmus, das flüssige, fliessende Zusammenschwingen zweier Wesen, die schmiegende Vereinigung, die ein Hinhören auf das Absolute erlaubt.

Der Wert einer Dichtung ist vom Grade des Hinneigens abhängig. Das Märchen trägt den höchsten Wert in sich. Es entsteht, wenn es dem Dichter gelingt, mit dem unendlichen Du zusammen zu schwingen. Dies ist aus eigener Kraft nicht möglich. Deshalb braucht es die vermittelnde Liebe, die die Geliebte zum Un-

endlichen macht. Im liebenden Hinneigen zum Du schreitet der Mensch dem Endzustand entgegen. Er geht ein in die ideale Gegenwart, die die universelle Erkenntnis erlaubt.

Im Einssein mit dem Gegenüber erweist sich der Dichter als verwandt mit dem Kinde: "Der echte Märchendichter ist ein Seher der Zukunft. Bekenntnisse eines wahrhaften, synthetischen Kindes - eines idealischen Kindes. (Ein Kind ist weit klüger und weiser als ein Erwachsener, das Kind muss durchaus ironisch sein.) Die Spiele des Kindes - Nachahmung der Erwachsenen" (1698).

Das Kind lebt noch im Naturstand, deshalb sind seine Bekenntnisse wahrhaftig. Der Dichter ist dagegen nicht mehr im eigentlichen Naturstand. Seine Einheit mit der Natur entsteht aus Hingabe. Zu dieser Hingabe braucht es innere Bereitschaft und Tätigkeit. Der Dichter muss wirklich über die Saiten streichen, die über das Instrument gespannt sind, wenn es klingen soll. Er kann aber nicht spielen, was er will. Wie er sich auch hingeben mag, immer wird das erzeugte Märchen ein wahres Erzeugnis der Natur sein, weil der Künstler eins geworden ist mit ihr. Der Wille des Dichters und der Wille der Natur sind identisch. Wichtig ist die Tiefe des Verbundenseins. Ist sie gross genug, so kann wirklich "eine absolute, wunderbare Synthesis die Achse des Märchens oder das Ziel desselben" (2450) sein.

3.) KAPITEL: ERGEBNISSE

Novalis' Märchentheorie ist eng verbunden mit seinen Anschauungen über das Wesen der Natur. Durchgängig sind zwei Schichten beobachtbar, die beide ins Märchen hineingenommen werden. Dieser Charakterzug wurde zuerst in den beiden Ebenen des Wunderbaren aufgezeigt.

Die erste Ebene des Wunderbaren ist bedingt durch die Beziehung der Dinge unter sich. Die Dinge leben durch ihre Umwelt. Je nach der Stellung eines Dinges gegenüber den andern modifiziert sich sein Geschick.

Die zweite Ebene des Wunderbaren besteht in der Verknüpfung der einzelnen Dinge mit der Geisterwelt. Durch sie werden die Geschehnisse der Dinge chaotisch, unübersichtlich und unberechenbar.

Die beiden Ebenen des Wunderbaren können dem Endzustand und dem Urzustand der Natur gleichgesetzt werden. Die erste ist dem geordneten All, dem Ziele vergleichbar, die zweite Ebene dem ungeordneten Chaos - dem Urzustand.

Die beiden Schichten werden aber auch deutlich in der Art, wie Novalis den Dichter der Natur gegenüberstellt. Einerseits erscheint er als kühler Beobachter, der der Natur ihre geheimsten Äusserungen ablauscht; andererseits ist er der innig Hingegebene, der im Taumel des Weltseelenrhythmus die Dichtung aufschreibt, ohne dass er sich dessen bewusst wird.

Immer handelt es sich um Vergangenheit und Zukunft. Beide werden in die Gegenwart hineingenommen. Dabei wird die Gegenwart selber aber übergangen. Der Dichter verschliesst die Augen vor ihr, versucht aber gleichzeitig den menschlichen Standpunkt zu bewahren. Dies geschieht in der geschilderten Vereinigung von Gegenwart und Zukunft. Novalis übergeht die sichtbare Gegenstandswelt. Er verbindet Ursprung und Ziel zum höheren Sein, das er Leben nennt. Dazu braucht er einen Mittler - Gott. Gott als die Liebe macht das Unmögliche möglich. Die Liebe verbindet die Naturen. Sie führt sie zu einem ewigen Prozess zusammen, in der die einzelne Natur zum Universum wird. Im liebenden Hinneigen geraten die Wesen in rhythmische Schwingung. Werden diese Schwingungen aufgezeichnet, so entsteht eine Dichtung. Sie ist die Notenschrift, die durch den Leser wieder in den rhythmischen Allgesang verwandelt werden kann. Das Märchen ist die höchste Dichtung. Es verbindet die beiden geschilderten Schichten zu einer wirklichen Einheit.

Der Märchendichter ist der Eingeweihte. Er ist der Priester, der um den Anfang und das Ende weiss. Er vermittelt die Wahrheit.

Gegen die ganze Darstellung könnte vielleicht der Vorwurf erhoben werden, dass die Fragmente, die ja zeitlich zum Teil weit auseinander liegen, zum Gegenstand der Untersuchung gemacht worden sind. Dieser Vorwurf wird noch gestützt durch die Art, wie diese Fragmente bunt durcheinander herangezogen worden sind.

Dagegen muss aber doch erklärt werden, dass gerade versucht worden ist, das Gemeinsame aller Fragmente darzustellen. Es hat sich ja gerade gezeigt, dass kein allmähliches Werden innerhalb der Märchentheorie des Novalis feststellbar ist. Es handelt sich im Gegenteil um ein eigentliches Ringen nach der Formulierung dieser Theorie. Einzelne Gedanken waren schon anfangs da. Andere sind dazu gekommen, bis schliesslich Novalis das Ganze zu einem einigermaßen einheitlichen Gedankengebäude gestalten konnte. Dieses Denken zeigt den Charakter einer grossen, langen Meditation. Es wurde versucht, ihren Grundgehalt festzustellen.

Andrerseits bleibt aber doch zu sagen, dass die bis jetzt gewonnenen Resultate nur beschränkt Geltung haben. Es handelt sich eben um eine Darstellung des gemeinsamen Nenners von Novalis' Äusserungen über den Charakter des Märchens. Novalis darf aber nicht beim Wort genommen werden. Es finden sich auch unter den in dieser Arbeit zitierten Fragmenten eine Menge, die das Märchen lediglich als Schilderung der Zukunft, des goldenen Zeitalters, des Zieles betrachten. Diese Tatsache ist nicht erstaunlich, für den Bearbeiter der Märchentheorie, der gerne ein einziges Resultat festhalten und als allgemeingültig erklären möchte, aber doch in gewissem Sinne unerfreulich. Zum Trost kann erwähnt werden, dass sich die Problematik teilweise wieder beseitigen lässt,

wenn sie aus der ganzen Problematik von Novalis' Persönlichkeit heraus verstanden wird. Dieses Thema wird im dritten Teil - vor allem im Kapitel 8b - behandelt werden. Der Hinweis muss vorläufig genügen.

II. TEIL: DIE MÄRCHEN

4.) KAPITEL: VORSTUFEN

Als Vorstufen werden die beiden Sagen behandelt, die in das Romanfragment "Heinrich von Ofterdingen" eingestreut sind. Es sind die Atlantissage und die Arionssage. Um Wiederholungen zu vermeiden, werden die Vorstufen nicht erschöpfend kommentiert werden. Vieles muss auf die Behandlung der eigentlichen Märchen aufgespart bleiben. Trotzdem werden Wiederholungen unvermeidlich sein.

Wenn im folgenden Kapitel vieles nur angedeutet bleibt, so geschieht dies aus eben dem Grunde, weil es später besser und überzeugender dargestellt werden kann. Die beiden Sagen werden vor dem Märchen von Hyazinth und Rosenblütchen behandelt, obschon dieses vor den Sagen entstanden ist. Das hat seinen Grund darin, dass sie noch nicht als echte Märchen betrachtet werden können. Es sind eben Vorstufen, wie sich im Folgenden zeigen wird.

a.) Der Gesang

Schon die Einleitung zur Sage von Arion verdient Beachtung. Novalis schreibt: "So sollen vor uralten Zeiten in den Ländern des jetzigen griechischen Kaisertums, ..., Dichter gewesen sein, die durch den seltsamen Klang wunderbarer Werkzeuge das geheime Leben der Wälder, die in den Stämmen verborgenen Geister aufgeweckt, in wüsten, verödeten Gegenden den toten Pflanzensamen erregt und blühende Gärten hervorgerufen, grausame Tiere gezähmt und verwilderte Menschen zu Ordnung und Sitte gewöhnt, sanfte Neigungen zu ihnen rege gemacht ... haben. Sie sollen zugleich Wahrsager und Priester, Gesetzgeber und Aerzte gewesen sein, indem selbst die höheren Wesen durch ihre zauberische Kunst herabgezogen worden sind und sie in den Geheimnissen der Zukunft unterrichtet" Die ganze Einleitung ist ein Hymnus auf die Dichter der Urzeit, die Urdichter. Fast alles, was in der Märchentheorie vom Ideal des Dichters gesagt worden ist, klingt hier auf.

Fremd mutet vielleicht nur der Gedanke an, dass durch die Macht des Liedes Pflanzensamen erregt worden sind. Das Lied hat für Novalis eine befruchten-

de Wirkung. Er sagt: "Dichten ist Zeugen. Alles Gedichtete muss ein lebendiges Individuum sein" (812). Dieses Fragment deutet schon auf den Zusammenhang hin, den Novalis in anderen Fragmenten immer wieder betont hat. "Die Natur hat Kunstinstinkt; daher ist es Geschwätz, wenn man Natur und Kunst unterscheiden will" (2858). Noch enger wird das Verhältnis zwischen Natur und Kunst durch das folgende Fragment betont: "Schlegels übersehen, indem sie von der Absichtlichkeit und Künstlichkeit der Shakespeareschen Werke reden, dass die Kunst zur Natur gehört und gleichsam die sich selbst beschauende, sich selbst nachahmende, sich selbst bildende Natur ist" (2880).

Kunst und Natur können prinzipiell nicht unterschieden werden. Deshalb können sie, wenn sie sich vereinigen, etwas Neues hervorbringen. Das Fragment 1538 macht dies deutlich und zeigt überdies, wie unbeirrt und konsequent Novalis seine Gedankengänge weiterführt: "Wir selbst sind ein sichtbar gewordener Keim der Liebe zwischen Natur und Geist oder Kunst" (1538).

Wird ein Kunstwerk als eine Natur aufgefasst, so kann folgender Satz gelten: Das Märchen, das Lied, der Gesang kann als Teilnatur auf eine andere Natur einwirken, sich mit ihr vereinigen und etwas Neues hervorbringen. Durch die Berührung von Lied und Natur entsteht etwas Neues, so wie durch die Berührung zweier Naturen etwas Neues entsteht (siehe 6a).

Es handelt sich hier um das Motiv der Berührung, das im Kapitel über das Märchen von Eros und Fabel besprochen wird. Hier schon wird dieses Motiv immer wieder variiert. Dabei handelt es sich aber immer um die Berührung zwischen dem Lied und einzelnen Naturen. Da vorerst noch nicht klar ist, was unter Berührung verstanden werden soll, kann vorläufig Einwirkung gesagt werden. Demnach müssen alle diese Variationen zeigen, was sich Novalis von der Wirkung der Kunst auf die Umwelt verspricht. Besonderes Interesse verdienen also vor allem die Früchte dieser Wechselwirkung.

Arion singt einen Zaubergesang, von dem die Schiffer wohl wissen, dass er ihre Herzen erweichen und ihre Gemüter umstimmen würde. Sie entziehen sich der Wirkung des Gesanges, indem sie ihre Ohren zustopfen. Die Naturen aber, welche ein für den Gesang empfindliches Organ haben, stimmen in den Gesang ein: "Das ganze Schiff tönte mit, die Wellen klangen, die Sonne und die Gestirne erschienen zugleich am Himmel und aus den grünen Fluten tauchten tanzende Scharen von Fischen und Meerungeheuern hervor". Die gesamte Natur schwingt im Gesang Arions mit. Der Rhythmus, der vom Liede ausgeht, erregt die Naturen; sie äussern sich tanzend und singend, bis schliesslich alles in Harmonie schwingt.

Der Gesang bewirkt die sinnvolle Einheit, in der jedes seinen Platz einnimmt, körperlich als Person vorhanden ist und doch Glied eines unendlichen Ganzen wird. Das Lied (die Dichtung) fügt die Naturen zu einem grossen, harmonischen System zusammen. Arion ist der Sänger, der sich so äussern kann, dass

die Naturen mitschwingen. Er ist des Urgesangs mächtig, wenn er singt. Die Naturen fließen zusammen in ihm und werden zeugend.

Jede Natur singt, schwingt in diesem Gesange mit. Alles wird Natur, alles wird Gesang. Arion kann sich getrost jeder einzelnen Natur (auch dem Seeungeheuer) anvertrauen. Alles ist nur ein Teil seines Gesanges. Alles ist Rhythmus geworden, fließt, schwingt darin mit.

Die Schiffer haben sich absichtlich unempfänglich für die Wirkung des Gesanges gemacht. Sie haben sich willentlich ausserhalb des einenden Elementes gestellt. Sie verkörpern das trennende Prinzip. Dieses ist das wahrhaft Böse. Novalis macht das im Fragment 343 deutlich: "Sind nun alle Handlungen, die ich tue, die natürlichen, so sind alle anderen Handlungen unnatürlich und erlangen nicht den Zweck, den sie in den Augen haben und haben müssen - der Mensch widerspricht sich. Er widerspricht sich nicht, wenn er seiner Natur gemäss handelt. Daher bleiben die Bösen z.B. in einem ewigen Widerspruch mit sich selbst".

Die Schiffer widersprechen sich bis zur völligen Auflösung. Sie gehen schliesslich auf im Nichts. Dieses leere Nichts bedeutet den absoluten Tod, die völlige Vernichtung, Es ist das Prinzip, das der unendlichen Aneignung entgegengesetzt ist. Die Schiffer gehen nicht in das Element des Gesanges ein. Sie gehen nicht auf im Rhythmus des Alls. Da sie sich selber ausserhalb des Umfassenden gestellt haben, werden sie weggedrängt in die Vernichtung, die sie nach dem ihnen innewohnenden Gesetz selber bewirken müssen. Hier liegt die Deutung für die Vernichtung der Schiffer. Das ist letztlich der Grund ihres zersetzenden Streites.

Das Streitobjekt ist zwar ein äusserliches: die Schätze Arions. Gerade hier zeigt sich aber der innere Widerspruch deutlich. Der Sänger hat die Kleinodien zum Dank für seine Gesänge erhalten. Es sind die zur Materie gewordenen Ueberreste seiner hohen Augenblicke. Die Schätze gehören zum Höchsten, was der Dichter besitzt. Sie sind das Zeugnis für sein Dichten und gehören ganz in seine Sphäre hinein. Es sind Marksteine auf dem Wege zum letzten, vollständigen System.

Mit jedem Gesang hat der Dichter ein System gebaut, das ein Teil des letzten universellen Systems ist, das zuletzt die ganze Allheit erschliesst. (In den "Lehrlingen zu Sais" stellt Novalis den Dichter als Erbauer von solchen Systemen vor. Siehe Märchentheorie!) Als Zeugnis für jedes System hat Arion jeweils spontan einige Kleinodien erhalten. Sie verkörpern also je ein solches System (einen Gesang).

Die Schiffer, die sich von der umfangenden Sphäre distanziert haben, wollen sich gerade die Zeugnisse für diese Sphäre aneignen. Sie sehen die Bedeutung der Kleinodien nicht und begehen deshalb eine unnatürliche Handlung. Sie

widersprechen sich, weil sie den Rhythmus nicht erkennen, der die Schätze hervorgebracht hat. Sie interpretieren die Schätze des Dichters falsch und streiten sich um ihren Besitz. Gerade dieser Streit muss sie ins Verderben führen. Er bedeutet an sich schon Widerspruch. Der Grund des Streites bedeutet erst recht Widerspruch. Die Schiffer verkörpern den Widerspruch, das trennende Prinzip. Sie sind an sich böse.

b.) Der Staat

Die Sage von Atlantis schildert zuerst die zwei Schauplätze, auf denen sich das Geschehen abspielt. Der Königshof wird gezeigt. Er ist das Idealbild, das sich Novalis von einer Monarchie gemacht hat. Einige Vergleiche zwischen der Sage und dem Aufsatz "Glauben und Liebe" sollen das belegen.

In "Glauben und Liebe" steht folgendes Fragment: "Man hat sehr unrecht, den König den ersten Beamten des Staates zu nennen. Der König ist kein Staatsbürger, mithin auch kein Staatsbeamter. Das ist eben das Unterscheidende der Monarchie, dass sie auf dem Glauben an einen höher geborenen Menschen, auf der freiwilligen Annahme eines Idealmenschen beruht. Unter meinesgleichen kann ich mir keinen Oberen wählen; auf einen, der mit mir in der gleichen Lage befangen ist, nichts übertragen. Die Monarchie ist deswegen echtes System, weil sie an einen absoluten Mittelpunkt geknüpft ist; an ein Wesen, das zur Menschheit, aber nicht zum Staate gehört. Der König ist ein zum irdischen Fatum erhobener Mensch. Diese Dichtung drängt sich dem Menschen unbedingt auf". Das ist genau die Charakterisierung, die auf den König der Sage passt. Er ist Spross einer uralten, morgenländischen Königsfamilie. Seine verstorbene Uemanlin stammt vom uralten Helden Kustan ab. Die sagenhafte Abstammung wird noch durch des Königs eigene Vergangenheit unterstützt. Er war "trotz aller Milde beinahe unwillkürlich in ein Gefühl der Erhabenheit geraten". Sagenhafte Abstammung und Erhabenheit kennzeichnen das Wesen des Königs. Von seiner administrativen Funktion im Staate ist nirgends die Rede. Er verkörpert ein Prinzip. Er steht im Mittelpunkt eines Systems, das sich auf die Umwelt überträgt. Samuel sieht in dieser Auffassung des Königs die Verkörperung eines mittelalterlichen "Vaterideals". Es ist gegründet auf die "Autonomie eines freien, sich selbst bewussten Menschen". Durch die Geburt ist er bestimmt, über andere Menschen zu herrschen, nachdem er als Sohn den Befähigungsnachweis gegeben hat, selbst dienen und gehorchen zu können. (siehe Samuel, Seite 98 f.)

Das System, das sich vom König aus auf die Umwelt überträgt, kann mit zwei Worten charakterisiert werden: herrliche Feste - Gesänge von Dichtern. Die Dichtkunst vermittelt zwischen dem Hof und dem Staate. Sie bildet die Brücke

zwischen beiden. Auch hier ist sie wieder Symbol des einenden Elements. Dieses ist in der Prinzessin verkörpert: "Seine Tochter war unter Gesängen aufgewachsen, und ihre ganze Seele war ein zartes Lied geworden, ein einfacher Ausdruck der Wehmut und Sehnsucht".

Die Forderung, dass der König die Kunst an seinen Hof rufen soll, findet sich auch in "Glauben und Liebe". Hier heisst es sogar: "Ein wahrhafter Fürst ist der Künstler der Künstler: das ist der Direktor der Künstler" (153).

Ähnliche Entsprechungen könnten noch eine Menge nachgewiesen werden. Alle zeigen, dass Novalis sowohl hier als auch dort dasselbe Idealbild vorgezeichnet hat. Der Staat bildet für ihn ein Kunstwerk. Er ist "Inbegriff einer höchsten Idee, Hinweis auf ein höheres Leben, Brücke zu jener Ueberwirklichkeit, deren Realitätsgewissheit er in sich trägt" (siehe Samuel Seite 127 f.). Novalis selber deutet auf den utopischen Charakter seines Staatenbildes hin, wenn er schreibt: "Wie würden unsere Kosmopoliten erstaunen, wenn ihnen die Zeit des ewigen Friedens erschiene und sie die höchste gebildete Menschheit in monarchischer Form erblickten?". Er wollte die Monarchie romantisieren. "Glauben und Liebe" zeigt den Weg, der zu dieser Romantisierung führt. In der Sage von Atlantis hat er ihn poetisch gestaltet.

Der zweite Schauplatz ist der des greisen Mannes und des Jünglings. Der greise Alte trägt Züge, die an den Greis im Märchen von Hyazinth und Rosenblütchen erinnern. Beide haben sich dem Studium der Natur geweiht. Aber der Jüngling und der Greis stehen mitten im Prozess der Natur. Sie gehören ihrem Streben an, das nach Vereinigung drängt. Deshalb sind beide fähig, den Landeuten in wichtigen Krankheiten Rat zu erteilen. Die Natur vertraut ihnen andererseits willig ihre Geheimnisse an. Sie offenbart sich ihnen. Sie teilt sich ihnen so mit, wie sie sich den Lehrlingen zu Sais mitteilt.

Damit kann schon jetzt eine wichtige Gegenüberstellung zwischen dem Hofe und dem Landgute gemacht werden. Der Hof ist verbunden mit der Dichtkunst, das Landgut mit der Natur. Der König und die Prinzessin sind Personen, die mit dem Gesange verbunden sind. Der Greis und der Jüngling sind mit der Natur verbunden. Das Thema der Sage ist herausgeschält. Es handelt sich für Novalis zunächst darum, die Vereinigung der beiden Welten zu demonstrieren. Vereinigung von Natur und Kunst heisst das Motiv der Sage. Was das zu bedeuten hat, zeigt ein Fragment aus dem allgemeinen Brouillon: "Menschenlehre: Ein Kind ist ein sichtbar gewordener Keim der Liebe. Wir selber sind ein sichtbar gewordener Keim der Liebe zwischen Natur und Geist oder Kunst" (1538). Die Vereinigung von Natur und Kunst bringt das Leben hervor.

Am Schlusse der Sage wird dieses Leben auch wirklich gezeigt. Das Königskind ist die Frucht der Liebe zwischen Natur (Jüngling) und Kunst (Prinzessin). Der Jüngling erhält vom Lieblingsadler des Königs eine goldene Stirnbinde. Das Kind streckt seine Händchen nach dieser Stirnbinde aus und deutet damit an,

was es der rechtmässige (durch die Geburt autorisierte) Erbe des Königsthrones sei. Es wird schon jetzt - und vorerst ohne Dazutun einer Person - durch das Schicksal (d.h. durch die eigene ihm innewohnende Bestimmung) zum König bestimmt.

Das Geschehen der Sage bewegt sich in der Form einer aufwärtsführenden Spirale. Sie geht aus vom König, der mit der Kunst verbunden ist, wandert **seitswärts** zum Landgute, das mit der Natur verbunden ist, vereinigt dann Natur und Kunst und führt das Geschehen auf eine dem König zwar entsprechende, ihm aber höher gestellte Stufe empor. Das Ende bedeutet eine Erfüllung. Die Erzählung kann dort zur Ruhe kommen. Sie ist organisch geschlossen.

Vorerst muss nun der Gang der Handlung weiter verfolgt werden.

Charakteristisch ist die Wirkung, welche die Begegnung zwischen dem Jüngling und der Prinzessin bei beiden unmittelbar nach sich zieht. Der Sohn erschrickt über die zauberhafte Erscheinung von unbeschreiblicher anziehender Durchsichtigkeit der zartesten, unschuldigsten und edelsten Seele. Zugleich meldet sich auch das Neue an. Die erste Empfindung wird zur unüberwindlichen Neigung. Die Neigung wächst zur innigen Liebe empor, die schliesslich die beiden zu vereinen vermag. Aus der Berührung der beiden Blicke wird schliesslich die innige Vereinigung der beiden Liebenden. (Näher wird dieses Motiv des Uebergreifens eines Wesens auf das andere, das Ineinanderschwingen zweier Rhythmen, im Kapitel über das Klingsohrmärchen behandelt werden.) Die Prinzessin empfindet eine neue Welt. Hinter ihr muss alles zurücktreten. Selbst die Dichtkunst wird zu einem fernen Gesang. Gerade dieser verbindet sie aber auch jetzt noch mit der Welt des Hofes. Der Gesang wird zum Vermittler zwischen den beiden Welten. Die Dichtkunst ist das aktive Prinzip, das schliesslich die Vereinigung herbeizuführen vermag. Die Natur darf aber nicht als passives Prinzip der Dichtung gegenübergestellt werden. Beide sinken ineinander. Die Kunst sinkt in den Jüngling hinein und die Natur in die Prinzessin. Sie gleichen sich so einander an. In ihren Wesen wird eine neue Gegenwart hergestellt, die Gegenwart von Kunst und Natur.

Eine höhere Macht bringt die Liebenden unter sonderbaren Umständen in die romantischste Lage, in der sie sich vereinigen. Der Sturm ist ihr Brautgesang, die Blitze sind ihre Hochzeitsfackeln. Der Anbruch des lichten, blauen Morgens ist für sie das Erwachen in einer neuen, seligen Zeit. Die Natur nimmt teil an der Vereinigung. Das Geschehen wird symbolhaft weitergetragen. Die symbolhafte Vereinigung von Natur und Kunst überträgt sich auf das Naturgeschehen.

Während der Zeit, da die Prinzessin vom Hofe entfernt ist, sinkt sie für die Bevölkerung in die Sage zurück. Diese Zwischenzeit hat eine doppelte Funktion. Einmal dient sie dazu, die beiden in den Raum der Dichtung zu erheben. Erst durch dieses Eingehen in die Sage wird das Paar eigentlich thronfähig.

Ihr Wesen umgibt sich mit einem Schleier. Sie tragen die Würde sagenhaften Geschehens in sich. Sie werden Vergangenheit. Diese Vergangenheit bedeutet Ferne und damit Raum für die Phantasie. Diese Vergangenheit bedeutet aber auch Gegenwart, mystische Vereinigung von Kunst und Natur.

Das Geschehen, welches das Paar zusammenführt, ist selber sagenhaft. Nicht durch den eigenen Willen werden sie zusammengeführt, sondern durch höhere Mächte. Der Talisman, den die Prinzessin von der verstorbenen Mutter erhalten hat, geht verloren. Der Jüngling findet ihn und gewinnt dadurch Macht über die Prinzessin. Sie verirrt sich auf das Landgut. Das Paar verirrt sich im Walde. Das Gewitter zeigt ihnen schliesslich die Höhle. So zufällig wie das äussere Geschehen, so zufällig, so unwillkürlich fassen sie auch ihre Neigung. Da sie sich zusammengefunden haben, ist es ihnen, als hätten sie sich schon lange gekannt.

Der Gesang, mit dem der Jüngling schliesslich dem König gegenübertritt, handelt nacheinander von den drei folgenden Gegenständen: Von der Entstehung des Weltalls, von der Entstehung ihrer Liebe und vom Gesang, als Bestandteil des erneuerten Königreiches. Auch jetzt sind die Personen immer noch passiv. Sie handeln nie eigentlich. Eine fremde Macht scheint sie zu ihrem Verhalten zu treiben. Der Gesang bezwingt den König.

In den Liedern des Jünglings ist das ganze Geschehen noch einmal enthalten. Der Geist der Lieder ist durch die Vereinigung mit der Prinzessin in die beklommene Brust des Jünglings geschwebt. Der Zustand vor der Vereinigung wird als ein unfertiger, getrennter geschildert. Die Sehnsucht beherrschte sein Wesen. Diese ist durch das Liebesgeschehen in der Höhle zum Teil gestillt. Jeder Morgen erweckt sie zu "Schmerz und Lust zugleich". Nach der Wartezeit wird durch die Liebe und durch den Gesang das Vaterherz bezwungen.

Mit dem Stichwort Liebe und Gesang ist das neue Motiv aufgetaucht, das den Schluss des Klingsohrmärchens beherrscht. Eros ist die Liebe, Fabel der Gesang: Liebe und Gesang stehen ebenfalls wieder als vereinigende und gestaltende Lebensprinzipien da. Diese werden im nächsten Kapitel beschrieben werden. Vorherhand genügt das Ergebnis, dass die Sage von Atlantis eine Vorstufe zum Märchen von Eros und Fabel ist. Die Sage weist direkt auf das Märchen hin. Es ist teilweise von denselben Motiven getragen.

Das Königskind ist Symbol für das, was Kunst und Natur gezeugt haben. Es ist der Mensch im reinen Sinne, der sichtbar gewordene Geist der Liebe. Der Geist der Liebe wird zum Prinzip des neuen Königreiches gemacht. Dies erinnert wieder an den Aufsatz "Glauben und Liebe": "Uneigennützigte Liebe im Herzen und ihre Maxime im Kopf, das ist die allerdings alleinige, ewige Basis aller wahren, unzertrennlichen Verbindung, und was ist die Staatsverbindung anders als eine Ehe ?" (150).

Die ganze Handlung fliesst schliesslich in diese Liebe zusammen. Das Leben des ganzen Landes wird zu einem schönen Fest. Die Dichter brechen in Gesänge aus. Dieser Schluss erinnert an den Schluss der Arionssage. Beide enden in einem ewigen Kreislauf liebender Zeugung. Gezeugt wird jetzt in jedem Augenblick das umfassende System der unendlichen Gegenwart. Die fortgesetzte, ewige Zeugung spendet das Wissen um die reine Wahrheit. Alles lebt jetzt in der Gewissheit der allumfassenden Liebe. Das ist die "Poetisierung der Wirklichkeit zu einer höheren Realität", von der Samuel spricht (150).

"Der Staat ist eine geschichtliche Aufgabe. Wenn der Mensch den Staat in der Form, wie sie der Dichter, Philosoph und Zeitgenosse geschaut, leibhaftig aufgebaut hat, ist zugleich der Sinn der Geschichte erfüllt. Der Staat ist demnach nicht nur entwicklungsgeschichtliches, sondern auch Geschichte abschliessendes Element". Aus dieser Feststellung Samuels (Seite 151) wird deutlich, dass das Kunstwerk in einem solchen Bilde enden kann, wie das in der Atlantissage der Fall ist. Wohl schildert der Schluss eine Tätigkeit. Aber es ist ein fortgesetzter, ewig dauernder Kreislauf, der da gezeigt wird. Dieser Kreislauf bedeutet aber nicht Anfang sondern Abschluss, die Erfüllung eines lange schon gesteckten Zieles. Bei ihm kann der Dichter verweilen. Der Leser atmet auf. Die Sage ist zwar zu Ende erzählt, aber sie wird weiter wirken, so wie sie kreisend immer weiter dauert. Es ist eine Bewegung, die sich selbst genügt.

Der aufgestellte Satz muss nun aber sofort wieder teilweise zurückgenommen werden. Durch die Art, wie die beiden Sagen erzählt werden, sinken sie selber wieder in die Unwirklichkeit zurück. Jedesmal erwähnt der Dichter ausdrücklich, dass die Sage von Dingen handle, die heute längst verschwunden sind. Damit wird zwar vorerst die Sage wieder romantisiert. Sie gewinnt die Ferne der Vergangenheit, die für Novalis so wertvoll ist. Die Vergangenheit bedeutet ihm das Schliessen der Augen, eine mystische Tätigkeit also (siehe Märchentheorie!). Mit dem Zurücksinken in die Vergangenheit verlieren die Dinge ihre äussere objektive Gestalt. Das bedeutet für Novalis einen Gewinn. Dadurch wird Raum geschaffen für das Gefühl, hinter welchem der Sehsinn zurücktritt. Raum wird geschaffen für die Phantasie. Der Weg zum Kern der Gefühlsempfindung wird frei gelegt. Der We-sensrhythmus der Dinge kann registriert werden.

Das Zurücksinken in die Vergangenheit bedeutet aber doch auch wieder einen Verlust. Das Erzählte wird damit absichtlich unwirklich. Der Realitätscharakter wird genommen, das Geschehen durch eine unangenehme Art von Ironie wieder aufgehoben. Der Leser wird fast zu stark darauf aufmerksam gemacht, dass diese Sagen nicht Erfüllung bedeuten. Sie werden selbst durch Ironie wieder geopfert. Deshalb darf der Satz, den Samuel am Schlusse seines Aufsatzes aufstellt, nicht als unbedingt und unumschränkt geltend genommen werden. Er schreibt dort: "Eigenartig ist nun, wie diese universale Idee, die alle Synthesenmöglichkeiten, die es gibt, in sich umfasst, zugleich als nationale Aufgabe gestellt wird" (Seite 299).

Das Wissen um den utopischen Charakter der Lehre geht doch gerade aus den beiden Sagen hervor. Sie können zwar einfach als bewusste, künstlerische Vorstufen zum Klingsohrmärchen genommen werden. Trotzdem wird hier ein Wissen, ja eine Trauer um die Unrealisierbarkeit von Novalis' System der unendlichen Gegenwart spürbar. Dieses System erhebt - und das wird sich später noch in vermehrter Masse zeigen - den Anspruch auf Universalität. Das hat auch die Märchentheorie gezeigt. Sie spiegelt sich aber in jeder Sphäre des Zusammenlebens von Naturen. Deshalb wird die Aufgabe auch national gestellt. Sie wird aber nicht verschiedenen Teilen, sondern dem All als Ganzheit gestellt. Sonst könnte sie gar nicht erfüllt werden. Der Mensch, der Stein, das Tier, der Stern, alles sind Naturen. Die Lehre vom Wunderbaren hat deutlich genug gezeigt, wie eins nur durch seine Stellung von den andern modifiziert wird. Der Prinz und der Bär unterscheiden sich gar nicht sehr stark voneinander. Das Schicksal der beiden ist sogar stark von dem "Einander" abhängig.

c.) Die Symbole

Der Stein, den die Prinzessin in der Sage von Atlantis verliert, ist ein Talisman. Durch ihn wird sie nie ohne ihren eigenen Willen in fremde Gewalt kommen können. Der Stein ist das Symbol des persönlichen Willens der Prinzessin. Innerhalb des Geschehens wird er dazu verwendet, die Wirkung der ersten Begegnung der beiden Liebenden zu zeigen.

Er ist aber auch das eigentliche Symbol für die Prinzessin selber, das Gegengewicht zu ihrem Gesang. Der Stein gehört der Natur an. Der Jüngling kann ihn deshalb unmittelbar verstehen. So wie ihm die Natur ihre Geheimnisse anvertraut, so vertraut ihm der Stein sein Geheimnis, das Geheimnis der Prinzessin an. Der Stein macht ihm das Wesen der Jungfrau deutlich. An ihm erhellt sich für ihn der Begriff der Prinzessin. Der Stein ist der sichtbar gewordene Name der Prinzessin, ihres Willens und damit ihres Schicksals und der Liebe der beiden. Der Stein ist das Symbol der Wechselwirkung zwischen Natur und Geist. Der Karfunkel hat eine gewisse Ähnlichkeit zu jenem, der in das Romangeschehen der "Lehrlinge zu Sais" eingeflochten ist. Auch dort deutet er auf etwas Grosses, Kommendes hin. In seinem strahlenden Licht erzählt der Lehrer von den letzten Geheimnissen der Natur.

Der Staat und der Gesang sind Symbole. Sie sind auch in den eigentlichen Märchen enthalten. In beiden Vorstufen kommen noch eine ganze Reihe von Symbolen vor, die sich auch wieder und mit derselben Bedeutung in den Märchen finden. Dort treten sie sogar reiner auf. Solche Symbole sind zum Beispiel: die Kette, der Springquell und die Berührung. Was in den Sagen aber ein gewöhnliches, in den Lauf der Handlung eingestreutes Bild sein könnte, wird in den

Märchen augenfällig in einen grossen Sinnzusammenhang gebracht. Sie werden dort also viel besser und eindeutiger interpretiert werden können.

Auch im Symbolgehalt erweisen sich die Sagen als Vorstufen zu den Märchen. Der Schluss der Sage von Atlantis weist sogar direkt auf das Klingsohrmärchen hin.

5.) KAPITEL: DAS MÄRCHEN VON HYAZINTH UND ROSENBLÜTCHEN

Es wird nicht gelingen, jedes Märchen für sich zu behandeln. Die Einteilung des Stoffes in verschiedene Themen macht es möglich, Wiederholungen zu umgehen und charakteristische Dinge in den Vordergrund zu stellen. Dafür erwächst allerdings der Nachteil, dass die Märchen nicht schön nebeneinander gestellt werden und so nicht einzeln als Ganzes überblickt werden können. Das Hauptgewicht liegt vorerst auf der Enthüllung der Symbole und symbolhaften Handlungen. Die Darstellung wird also zuerst versuchen, die Fabeln (die Geschehnisse der Märchen) ins allgemeine zu erweitern. Auch hier werden immer wieder die Fragmente zu Rate gezogen werden müssen.

Allgemeine stilistische Dinge bleiben auf den dritten Teil verspart.

Das Fragment 1209 aus dem Jahre 1798 fasst das ganze Saismärchen zusammen: "Ein Günstling des Glücks sehnte sich, die unaussprechliche Natur zu umfassen. Er suchte den geheimnisvollen Aufenthalt der Isis. Sein Vaterland und seine Geliebten verliess er und achtete im Drange seiner Leidenschaft auf den Kummer seiner Braut nicht. Lange währte seine Reise. Die Mühseligkeiten waren gross. Endlich begegnete er einem Quell und Blumen, die einen Weg für eine Geisterfamilie bereiteten. Sie verrieten ihm den Weg zu dem Heiligtume. Entzückt vor Freude kam er an die Türe. Er trat ein und sah - seine Braut, die ihn mit Lächeln empfing. Wie er sich umsah, fand er sich in seiner Schlafkammer, und eine liebliche Nachtmusik tönte unter seinen Fenstern zu der süssen Auflösung des Geheimnisses".

In den Entwürfen zur Fortsetzung der Lehrlinge zu Sais steht folgendes Distichon:

"Einem gelang es, - er hob den Schleier der Göttin zu Sais -
Aber was sah er? er sah - Wunder des Wunders, sich selbst".

Zwischen das Fragment 1209 und dieses Distichon ist das Märchen von Hyazinth und Rosenblütchen eingebettet. Auf knapp sechs Druckseiten wird es erzählt.

a.) Die Liebe

Das Märchen von Hyazinth und Rosenblütchen zeigt den Weg der Liebe: Zuerst schenkt Hyazinth seine Liebe Rosenblütchen, später dem fremden Greis, dann der Göttin von Sais und zuletzt wieder Rosenblütchen. Es ist ein seltsamer Kreislauf, der sogar durch das Distichon noch weiter, bis auf Hyazinth selber zurückgeführt wird.

Fünf Stufen der Liebe sind sichtbar. Sie müssen getrennt und nacheinander behandelt werden. Die Liebe zwischen Hyazinth und Rosenblütchen ist charakteristisch. Hyazinth wird durch sie in den Stand gesetzt mit der Natur zu sprechen. Er spricht mit Bäumen und Felsen, mit Tieren und Vögeln. Alles rings um ihn scheint verzaubert zu sein. Die Gans erzählt Märchen, der Bach klimpert eine Ballade dazwischen, ein grosser, dicker Stein macht lächerliche Bocksprünge, und der Efeu streichelt ihm die sorgenvolle Stirn.

Rosenblütchen ihrerseits verwechselt Hyazinth mit ihrer Mutter. Da sie es aber merkt, erschrickt sie nicht einmal. Rosenblütchen und Hyazinth verwechseln die Liebesobjekte. Sie übertragen die Liebe von einem Gegenstand auf den andern. Es ist zunächst gar nicht wichtig, wer geliebt wird. Die Hauptsache ist die Liebe. Sie wird als Allgefühl empfunden, an dem alles teilhat.

Die Naturwelt merkt, was zwischen den beiden vorgeht. Alles was ihr angehört beginnt Hyazinth zu necken. Die Stachelbeere stichelt, das Eidechschchen wedelt mit dem Schwanz und singt jenes anmutige Liedchen, das von Hyazinth und Rosenblütchen erzählt.

Die Naturwelt ist aber nicht neidisch auf die Liebe zwischen Hyazinth und Rosenblütchen. Ihre Neckereien sind scherzhaft und dazu angetan, Hyazinth zum Lachen zu bringen. Ein Vertreter der Naturwelt ist es ja auch, der von den Verwechslungen Rosenblütchens singt. Alles scheint diese Liebe als etwas selbstverständliches hinzunehmen.

Von derselben Vertauschung der Liebesobjekte spricht Novalis im Fragment 118: "Dem Freunde der Wissenschaften bieten sich alle Blumen und Souvenirs für seine Geliebte". Die Liebe macht alles liebenswert und verständlich. Die Natur wird Hyazinth zum Du, mit dem er sprechen kann.

Im Fragment 51 sagt Novalis: "Jeder geliebte Gegenstand ist der Mittelpunkt eines Paradieses". Rosenblütchen ist Hyazinth zum Mittelpunkt eines Paradieses geworden. Der geliebte Gegenstand wird ins Allgemeine geweitet. "Meine Geliebte ist die Abbreviatur des Universums, das Universum die Elongatur meiner Geliebten" (118). Die Geliebte wird zum Universum. Das Universum projiziert sich in ihr, stellt sich in ihr dar. So wie durch den Karfunkel dem Jüngling in der Atlantissage die Geliebte verständlich wurde, so wird Hyazinth in Rosenblütchen das Universum verständlich. Er empfindet es als zu ihm gehörig.

Damit ist die Liebe geschildert als Grundbedingung für die Magie. "Die Liebe ist der Grund der Möglichkeit der Magie. Die Liebe wirkt magisch" (1544). Magie ist aber auch die der Liebe innewohnende Gefahr. Wenn die Liebe auf andere Gegenstände - also nicht auf das primäre Liebesobjekt - übertragen wird, so ist der Schritt nur noch klein, der zum gänzlichen Vergessen der Geliebten führt. Dieser Gefahr erliegt Hyazinth. Der Versucher ist der alte Greis mit dem wallenden Bart. Aeusserlich tritt er als Erzähler auf. Er weiss viel von fremden Ländern, unbekannten Gegenden und von erstaunlich wunderbaren Sachen zu erzählen. Hyazinth wird so von ihm gefesselt, dass er das Essen und sogar Rosenblütchen vergisst und mit dem Greis in tiefe Schächte hinunterkriecht.

Der Greis erscheint damit als ein Element, das der Vereinigung entgegenwirkt. Er verhindert zunächst die Synthese und fördert dagegen die Analyse. Trotzdem darf er nicht etwa den Schiffern gleichgesetzt werden. Auch die Schiffer erscheinen zwar als Versucher. Sie verkennen die Kleinodien des Sängers. Auch der Greis verkennet das Wesen der Natur. Er kann aber nicht dem an sich Bösen gleich gesetzt werden. Er ist nicht der Widerspruch schlechthin. Seine Züge mahnen eher an den Lehrer von Sais. Allerdings ist er nicht zur selben Weisheit gelangt wie dieser. Er ist ein Irrender, ein Suchender, ein einseitig der Natur Ergebener. Er betrachtet die Natur als ein Objekt, von dem er sich trennt. In gleicher Weise trennt er auch Hyazinth und Rosenblütchen. Er schafft die Distanz, das Gegenüber.

Das Hinuntersteigen Hyazinths in die Schächte der Natur macht ihn zum Naturforscher. Jetzt geht er den Gängen der Natur nach, um ihr System nachzuzeichnen. Die Methode ist aber einseitig. Er wird, wie das die Behandlung des Kapitels "die Natur" in der Darstellung der Märchentheorie gezeigt hat, nie das unendliche System erhalten.

Das Buch, das der Fremde zurücklässt, wird leider nur kurz erwähnt. Die unlesbare Schrift darin, erinnert an das Buch, welches Heinrich von Ofterdingen erhält. Es ist wohl möglich, dass man sich die Schrift als eine Aneinanderreihung von solchen Systemen denken darf, wie sie oben beschrieben worden sind. Darauf weisen die Stellen im Kapitel die Natur, wo vom färbenden und klappernden Stift die Rede ist. Sicher muss dieses Buch in sehr engem Zusammenhang mit dem Greis gesehen werden. Er lässt das Buch als Zeugnis seiner Lehre zurück. Es ist unverständlich wie die Natur, welche mit der objektiven Methode des einseitigen Naturforschers nicht restlos erforscht werden kann.

Nach der Begegnung mit der alten Frau im Walde, die ihm sein Buch verbrennt, ist Hyazinth plötzlich von der Sehnsucht nach der Göttin Isis, die er die Mutter aller Dinge nennt, ergriffen.

Die ersten Wesen, die Hyazinth von der Göttin Isis zu berichten wissen, sind Wesen, die gleich Hyazinth Wandernde sind. Sie bereiten einer Geisterfamilie Weg und Quartier. Der Satz "wir gehen auch nur hier durch" weist darauf

hin, dass auch sie ein Uebergangsstadium durchschreiten. Auch sie sind in einer Entwicklung begriffen und als solche getrennt. "Durch Uebung werden Entwicklungen befördert, und in allen Entwicklungen gehen Teilungen, Zergliederungen vor, die man bequem mit den Berechnungen des Lichtstrahls vergleichen kann", schreibt Novalis im ersten Abschnitt des Kapitels die Natur.

Es ist sehr bedeutsam, dass sich ein Springquell in der Gesellschaft dieser Wesen befindet, der einen kristallinen Charakter zeigt. Dasselbe Symbol findet sich im Märchen von Eros und Fabel. Dieses und andere Symbole, die beiden Märchen gemeinsam sind, werden im nächsten Kapitel behandelt werden.

Im Traume verliert Hyazinth alles Erdgebundene. Hyazinth steht vor dem Schleier der Isis. Da er ihn hebt, sinkt Rosenblütchen in seine Arme. "Eine ferne Musik umgab die Geheimnisse des liebenden Wiedersehens, die Ereignisse der Sehnsucht, und schloss alles Fremde von diesem Orte aus" Hyazinth findet schliesslich wieder dasselbe, von dem er ausgegangen ist. Rosenblütchen, die Geliebte, ist zur Mutter der Dinge geworden. Dazu brauchte es den Umweg über die Natur. Nur dadurch, dass Hyazinth die Natur mit all ihren Zerklüftungen kennen gelernt hat - dadurch dass er mit dem Greise in ihre Schächte hinuntergestiegen ist -, ist es möglich geworden, die Geliebte wirklich als Abbeviatur des Unendlichen zu erkennen. Der Weg über die Natur erweist sich als fruchtbar; es ist derselbe Weg, den schon die Atlantissage sichtbar gemacht hat. Es ist der Dreischritt der Entwicklung. Er führt zur höheren, geordneten Einheit.

Die Kenntnis der unendlichen Gänge der Natur bedeutet eine Bewusstwerdung. Das Hinneigen zur Natur, das Nachschreiten ihrer Gänge kann als das Schreiben einer Schrift betrachtet werden. Sie enthält die Formel der Natur, ihren Begriff. Hyazinth schafft sich einen Begriff vom Wesen der Natur. Diese Begrifflichkeit bildet aber eine Gefahr. Jeder Begriff begrenzt. Er ist ein Name für ein Einzelnes, das durch bestimmte Einzelheiten aus anderen herausgeschnitten wird. Gerade die Märchentheorie hat aber gezeigt, dass nicht ein Einzelnes sondern das Ganze, das All, das Ziel der Erkenntnis ist. Zu dieser Erkenntnis braucht es einen Vermittler, die Liebe. Sie vermittelt zwischen dem Einzelnen und dem Universum. Sie macht den wissend Gewordenen wieder zum Hingegebenen, als der er an der Offenbarung teilnehmen kann.

Die Offenbarung ist erst dauernd, wenn auch die Hingabe Hyazinths dauernd ist. Das Wesen der Liebe ist fortgesetzte Tätigkeit. Nur dadurch, dass sich Hyazinth immer wieder zu seiner Geliebten hinneigt, nimmt er teil an der unendlichen Gegenwart. Immer wieder muss er seine Geliebte umarmen. Darauf weisen die unzähligen Enkel, die aus der Vereinigung von Hyazinth und Rosenblütchen hervorgehen. Der Satz "denn damals bekamen die Menschen so viele Kinder, als sie wollten", deutet darauf hin, dass mit der umarmenden Tätigkeit auch die goldene Zeit hergestellt war. Noch deutlicher wird das im Distichon ge-

zeigt (siehe einleitender Teil dieses Kapitels!). Rosenblütchen ist dort zu Hyazinth geworden. Hyazinth und Rosenblütchen sind eins. Sie sind in ihren Rhythmus aufgegangen. Sie sind eingegangen in den Rhythmus der Weltseele. Sie sind in Gott (vgl. 6c).

Rosenblütchens Rolle ist passiv. Es ist der geliebte Gegenstand, zu dem sich Hyazinth hinneigt. Ueberspitzt gilt die folgende Formulierung: Durch Magie wird Rosenblütchen zum Begriff Gottes ausgeweitet. Als Isisgöttin wird Rosenblütchen zum fassbaren Gottesbegriff und damit zur Mutter der Dinge. In der Umarmung wird Rosenblütchen zu Hyazinth und geht ein in Gott selbst. Damit veranschaulicht Rosenblütchen das Wesen der Liebe.

Hyazinths Rolle ist aktiv. Er veranschaulicht das Wesen dessen, der nach Erkenntnis strebt. Er schreitet den Weg, der zu Gott führt.

Das Märchen zeigt den Dreischritt der Entwicklung, angewendet auf die Geschichte eines einzelnen Menschen.

b.) Das Feuer

"Ich muss fort in fremde Lande, sagte er, die alte wunderliche Frau im Walde hat mir erzählt, wie ich gesund werden müsste, das Buch hat sie ins Feuer geworfen und hat mich getrieben, zu euch zu gehn und euch um euren Segen zu bitten", Diese Stelle trägt nichts Auffallendes an sich. Das Feuer wird nur kurz erwähnt. Es scheint eine allgemeine, nebensächliche Funktion innerhalb der Märchenerzählung zu haben. Es ist allgemeines, äusseres Geschehen. Bedeutsam ist aber, dass gerade der Schlusssatz des Märchens noch einmal auf dieses Feuer hinweist: "unzählige Enkel dankten der alten wunderlichen Frau für ihren Rat und ihr Feuer; denn damals bekamen die Menschen so viel Kinder, als sie wollten". Auch hier wird das Feuer nur beiläufig erwähnt. Es fällt aber doch ein stärkeres Gewicht darauf. Der Leser wird gezwungen, noch einmal zurück an das Geschehen zu denken, an die Frau, an das Buch, an das Feuer.

Im Märchen von Eros und Fabel tritt dasselbe Motiv noch zweimal auf. Dort steht es jedesmal an eindeutig zentraler Stelle. Es kommt dort dem Feuer eine ganz bestimmte Funktion zu. Sie muss näher betrachtet werden.

Im Mondmärchen, das in das Klingsohrmärchen eingebaut ist, werden die Kinder des Lebens von den Flammen zerstört. Im Märchen von Eros und Fabel verzehrt die Flamme des Scheiterhaufens die Sonne, die Glorie und das Gestirn des Tages. Der Scheiterhaufen selber wird ebenfalls verzehrt. Die Flamme wechselt ihre Gestalt. Sie wird glänzend, hebt sich langsam in die Höhe und zieht nach Norden. Von der Sonne bleibt nichts mehr übrig als eine schwarze, ausgebrannte Schlacke, die herunter ins Meer fällt.

Das Fragment 1371 macht den Sinn der Flamme deutlich: "Starr und flüssig sind polar Entgegensetzungen. Beides ist vereint im Begriff von Feuer. Die Plastizität des Starren - die Beweglichkeit des Flüssigen. Starr und flüssig sind polare Prädikate des zersetzten Feuers. Berührung von Feuerindividuen bringt entweder starre Körper oder flüssige Körper zum Vorschein. Dieses kommt auf die plastische oder bewegliche Kapazität des Feuerindividuums an und ihre Wechselverhältnisse, ihre Energie". Die Flamme wird als ein Symbol gezeichnet für eine letztmögliche Vereinigung. Die zwei Hauptelemente, das Starre und das Flüssige (ihre Bedeutung wird unter 6b noch genau beschrieben werden) sind im Feuer vereinigt.

Ohne schon jetzt auf die eigentliche Bedeutung des Flüssigen und Starren eingehen zu wollen, muss eine Deutung des Feuers in Bezug auf das Märchen von Hyazinth und Rosenblütchen gefunden werden. Hier wird im Feuer das Buch verbrannt. Seine Schrift wird ausgelöscht; es sinkt zurück in die Vergangenheit. In der Vergangenheit wird die Gegenwart des Neuen möglich gemacht, in welchem die zwei Urprinzipien von Novalis' Lehre des Daseins enthalten sind. Im Saismärchen werden sie durch den Greis und durch die Frau vertreten. Der Greis führt zur geteilten, in Gegenstände zerfallenen, objektiven Gegenstandswelt hin. Durch die Aufopferung dieses Strebens wird ein Zurücksinken in die Vergangenheit erreicht. Das Neue wird möglich gemacht. Es kündigt sich in der Flamme an. Nachdem das Buch verbrannt ist, ist Hyazinth völlig verändert. Er hat sich selbst übersprungen. "Der Akt des sich selbst Ueberspringens ist überall der höchste - der Urpunkt - die Genesis des Lebens. So ist die Flamme nichts als ein solcher Akt".

Die Flamme bedeutet das Höchste innerhalb des geschilderten Dreischritts der Entwicklung. Sie steht im Kulminationspunkt des Lebens, dort wo das Einzelne das Einzelne aufgibt und ins Allgemeine eingeht. In der Flamme schmelzen Vergangenheit und Zukunft zusammen zur neuen innigen Allgegenwart. Die Flamme ist dort, wo die Liebe beginnt. Sie beginnt unmittelbar in ihr. Zurückerinnernd an die Märchentheorie kann formuliert werden: in der Flamme vollzieht sich der Durchgang der Thesis durch die Synthesis zur Antithesis. Diese Bedeutung ist wichtig. Im Märchen von Hyazinth und Rosenblütchen unterstützt die Flamme nur die Handlung, der sie als Symbol beigegeben ist. Im Märchen von Eros und Fabel wird sie allein stehen. Sie wird dort selber Handlung sein. Deshalb ist es so wichtig ihre Bedeutung zu kennen.

In Bezug auf das Saismärchen kann also gesagt werden: Das Feuer vernichtet das Buch des Greises. Das Symbol des trennenden Prinzips geht im Symbol des vereinenden Prinzips unter. In der Vereinigung wird das Neue geboren. Die Flamme deutet symbolisch den Gang der Handlung an, sie deutet voraus. Die Flamme verkörpert das letzte Ineinanderfließen, das die umfassende Gegenwart möglich macht.

Diese symbolische Auffassung des Feuers darf keineswegs als schwärmerische Jünglingshaltung betrachtet werden. Sie muss mit wissenschaftlichem Ernst gewürdigt werden. Die Flamme ist das Prinzip des lodernden, wallenden Lebens, das auch im Wasser sichtbar wird: Das Wasser ist eine nasse Flamme. (Vergleiche mit Heraklit und mit Hölderlin sind erlaubt aber gefährlich).

c.) Der Traum

"Unter himmlischen Wohlgedüften entschlummerte er, weil ihn nur der Traum in das Allerheiligste führen durfte". Zum Wesen des Traumes führt Novalis im Kapitel "Die Natur" ungefähr folgendes aus: Im Schlaf allein können die Menschen so leben, wie sie als Wellen im Urflüssigen lebten. Hier sind sie eins mit der Natur. Im Traum also ist alles deutlich, klar und verständlich, denn einen Gegensatz zur Natur gibt es nicht, der Mensch ist eins mit der Natur. Diese Ausführungen können noch besser verstanden werden, wenn daneben das Fragment 1676 gehalten wird: "Schlaf ist ein vermischter Zustand des Körpers und der Seele. Im Schlaf sind Körper und Seele chemisch verbunden. Im Schlaf ist die Seele durch den Körper gleichmässig verteilt - der Mensch ist neutralisiert. Wachen ist ein geteilter polarischer Zustand. Im Wachen ist die Seele punktiert, lokalisiert".

Nach dem, was bis jetzt ausgeführt worden ist, bedarf dieses Fragment keiner weiteren Erklärung. Auch der Schlaf bedeutet ein höheres Einssein. Die Bereitschaft zum Du, der Grad der Hinneigung ist grösser. Auch der Schlaf führt zu Gott hin. "Einst wird der Mensch zugleich schlafen und wachen" (1836). Der für den Menschen ideale Zustand ist auch hier erst mit dem Zugleich erfüllt. Das Fragment hätte schon bei der Darstellung der Märchentheorie zitiert werden können, wo Märchen und Traum miteinander verglichen worden sind.

Hyazinth wird noch nicht zu diesem Zugleich geführt. Er wäre ja noch nicht bereit dazu, da er das Geheimnis von Sais noch nicht erfahren hat. Der Schlaf bedeutet eine Vorstufe zu diesem Geheimnis. Ein höherer Grad des Einsseins, aber nicht der letzte.

Auf diese höhere Einheit weisen auch andere Einzelheiten hin: Die Wohnung der Göttin von Sais ist zugleich die Behausung der ewigen Jahreszeiten. Alles gegensätzliche hat sich hier zusammengefunden. Im Zueinanderneigen kommen die Dinge zur Ruhe. Sie haben sich nach Hause gefunden.

Zu beachten ist, wie mit dem Eingehen von Hyazinths Wesen in die Traumwelt und damit in die Welt der Göttin von Sais der Dichter zu musikalischen Begriffen greift. "Wunderlich führte ihn der Traum durch unendliche Gemächer voll seltsamer Sachen auf lauter reizenden Klängen und in abwechselnden Akkorden".

Das Fragment 1709 scheint fast direkt auf diese Stelle Bezug zu nehmen: "Ueber die allgemeine Sprache der Musik. Der Geist wird frei, unbestimmt angeregt; das tut ihm so wohl, das dünkt ihn so bekannt, so vaterländisch - er ist auf diese kurzen Augenblicke in seiner indischen Heimat. Alles Liebe und Güte, Zukunft und Vergangenheit regt sich in ihm, Hoffnung und Sehnsucht".

Heimat, zu Hause, das sollen die letzten Worte sein zur Charakterisierung des Schlusses vom Märchen von Sais. Alle die geschilderten Symbole sind in Wahrheit vielschichtiger, als das hier dargestellt worden ist. Bei der Behandlung des Klingsohrmärchens werden verschiedene charakteristische Dinge in der Erinnerung wieder aufleuchten, so dass das Ganze unmittelbar fassbar wird.

6.) KAPITEL: DAS MÄRCHEN VON EROS UND FABEL

Viele Einzelheiten sind bis jetzt immer wieder auf dieses Kapitel verspart geblieben. Jetzt soll ein möglichst grosser Teil von Novalis' Symbolwelt enthüllt werden. Damit, dass dem Klingsohrmärchen der breiteste Raum innerhalb dieser Arbeit zugewiesen ist, soll kein Werturteil gefällt werden. Es bedeutet nur, dass einerseits in diesem Märchen zahlenmässig weitaus am meisten Symbole verwendet werden, und dass sie, zufolge ihrer allegorischen Verwendung, nach einer Aufhellung rufen.

Das Märchen, das Novalis in den "Heinrich von Ofterdingen" eingebaut hat, wird in der Literatur meist als das Märchen von Eros und Fabel oder als das Klingsohrmärchen bezeichnet. Seine Hauptschauplätze sind das Reich des Königs Arktur und das Reich Sophies. Dazu kommt dann noch das Reich des Mondes als Schauplatz eines zweiten Märchens, das in das eigentliche Märchen eingebaut ist. Als Nebenreich zum Arkturreich muss noch dasjenige der "alten Schwestern" genannt werden, das sich direkt unterhalb - im Untergeschoss - des Arkturreiches befindet. Als Reich der Mutter kann der Schauplatz betrachtet werden, auf welchem sich das phantastische Geschehen des Flammentodes der Sonne abspielt. Dazu kann vielleicht auch das Reich des Atlas gezählt werden, das sich unmittelbar unter der Erde befindet. Doch alle diese kleinen Nebenreiche müssen zuerst eingehend betrachtet werden. Erst dann werden sie als abgeschlossene Schauplätze gezeichnet werden können.

a.) Das Flüssige und das Starre

Zuerst wird die Aufmerksamkeit des Lesers auf die beiden Hauptschauplätze - das Arkturreich und das Reich Sophies - hingelerichtet.

Das Arkturreich hat einen eigentümlichen Charakter von Starrheit. Metallbäume, Kristallpflanzen, Edelsteinblüten und Edelsteinfrüchte wachsen darin. Das Leben gleicht einem Schauspiel, das sich im Scheinwerferlicht reiner Farben abspielt. Die Nebenpersonen treten gestaltlos hervor. Sie agieren nach einem vorgezeichneten Plane wie Figuren eines Marionettentheaters.

Auch die Hauptfiguren haben keine fassbare Gestalt. Freya sitzt auf ihrem Throne, der auf einem Schwefelkristall künstlich erbaut ist. Ihre Glieder scheinen wie aus Milch und Purpur zusammengeflossen. Alles trägt diesen Charakter des Zusammengeflossenen, Erstarrten. Alles, auch das Leben, ist zu einem Zustande geworden. Das Flüssige ist Kristall, das Fließende zum Schauspiel, zum vorgezeichneten Spiele geworden. Was geschildert wird, ist keine Entwicklung. Es ist mehr ihr Resultat: ein Zustand.

Das beste Beispiel für den kristallinen Charakter ist der gefronene Springbrunnen im Garten des Arkturschlusses. Das Fragment 109 spricht sich folgendermassen über das Wesen des Kristalls aus: "Nichts ist poetischer als Erinnerung und Ahndung oder Vorstellung der Zukunft. Die Vorstellungen der Vorzeit ziehn uns zum Sterben, zum Verfliegen an. Die Vorstellungen der Zukunft treiben uns zum Beleben, zum Verkörpern, zur assimilierenden Wirksamkeit. Daher ist alle Erinnerung wehmütig, alle Ahndung freudig. Jene mässigt die allzu grosse Lebhaftigkeit, diese erhebt ein zu schwaches Leben. Die gewöhnliche Gegenwart verknüpft Vergangenheit und Zukunft durch Beschränkung. Es entsteht Kontiguität, durch Erstarrung Kristallisation. Es gibt aber eine geistige Gegenwart, die beide durch Auflösung identifiziert, und diese Mischung ist das Element, die Atmosphäre des Dichters".

In die gewöhnliche Gegenwartswelt ist das Arkturreich hineingestellt. Es ist einerseits die Welt der Objektivität und andererseits die Welt der Aufklärung. Es ist die Tagwelt, von der Novalis in den Hymnen an die Nacht Abschied nimmt, um in eine neue Gegenwärtigkeit hinunterzusteigen.

Ueber dem ganzen Reiche liegt ein helles zauberhaftes Licht. Auch dieses trägt aber dieselbe Atmosphäre des Aufgespaltenen in sich. Das Licht bricht sich an den Gegenständen in die Spektralfarben. Deshalb scheinen sie so hell und so rein. Die Personen können in dieser Atmosphäre nicht glücklich werden, trotzdem sie zauberhaft ist. Es liegt etwas Quälendes über ihnen. Sie befinden sich in einer schmerzlichen Unzufriedenheit. Eine unbestimmte Erwartung liegt in der Luft. Darauf deutet zum Beispiel die unmotiviert Frage Freyas: "Hast du noch nichts entdeckt?". Phönix, der Königsvogel, gibt in seinem Liede, das vorerst noch nicht bis ins Letzte gedeutet werden kann, der bangen Erwartung einen Ausdruck. Man wartet darauf, dass jede Sehnsucht ihre Sehnsucht finden werde. Das heisst mit andern Worten zunächst, dass jeder Wunsch das erhalten werde, was er erstrebt.

Damit hat sich Novalis einen guten Ausgangspunkt für seine Erzählung geschaffen. Gleich anfangs ist die Möglichkeit zu einer Schilderung gegeben, bei der der Erzähler liebend verweilen kann. Ein Zustand wird gezeichnet, der im Leser eine Spannung weckt. Sie wird noch durch unbestimmte Fragen und unklare Prophezeiungen verstärkt. Der Leser wird aktiviert. Er stellt Vermutungen über den weiteren Verlauf der Handlung an. Er will erfahren, ob seine Vermutungen stimmen.

Nachdem das Geschehen einmal den ursprünglichen Schauplatz verlassen hat, leuchtet er hie und da wieder ganz flüchtig auf. Erst am Schlusse wird aber das Arkturreich wieder für längere Zeit betreten. Dort wird es ganz anders geschildert. Alles ist zur Bewegung geworden. Die Bäume wachsen und grünen. Alles spricht und singt. "Im Hofe sprang der lebendig gewordene Quell, der Hain bewegte sich mit den süssesten Tönen, und ein wunderbares Leben schien in seinen heissen Stämmen und Blättern, in seinen funkelnden Blumen und Früchten zu quellen und zu treiben".

Das Märchen endet nicht wieder in einem Zustand. Es wird zu einer Bewegung, die, auch nachdem das Märchen zu Ende gelesen ist, im Leser weiter schwingt. Eine lebendige, nachhaltige Wirkung wird erzielt. Trotzdem wirkt das Märchen abgeschlossen. Wie dies möglich ist, kann erst später gezeigt werden. Wichtig ist vorerst nur die Feststellung, dass "Eros und Fabel" ein Märchen ist, das die Erlösung einer in sich erstarrten Welt zum Thema hat. Das Märchen führt von einer erstarrten, toten Welt zu einer beseelten, lebendigen. Es wäre voreilig und verfehlt, wenn jetzt die Behauptung aufgestellt würde, das Märchen gehe von einem körperhaften Zustande aus und endige in einem flüssigen. Die Versuchung liegt zwar nahe. Die Behauptung wird sich aber als falsch erweisen.

Die Frage, die zunächst im Vordergrund steht, zielt nach dem Wesen der geschilderten Erstarrung hin. Darf unter diesem Zustand etwas ganz Bestimmtes vorgestellt werden?

Bevor Klingsohr Heinrich das Märchen zu erzählen beginnt, sprechen sie zusammen über das Wesen der Poesie. Da Heinrich den Wunsch äussert, ein Märchen von Klingsohr hören zu wollen, spricht Klingsohr: "Ich will heute abend deinen Wunsch befriedigen. Es ist mir eins erinnerlich, das ich noch in ziemlich jungen Jahren machte, wovon es auch noch deutliche Spuren in sich trägt, indes wird es doch vielleicht desto lehrreicher unterhalten und dich an manches erinnern, was ich dir gesagt habe". Schon mit diesen Ausführungen, die deutlich auf einen Zusammenhang zwischen Märchen und theoretischen Gesprächen hinweisen, wird dem Leser nahegelegt, einen versteckten Sinn hinter dem Ganzen zu suchen. Auch die Anlage des Märchens weist aber darauf hin.

Schon bei der Deutung des Kristalls ist eine gewisse Beziehung zu Novalis' philosophischen Anschauungen gezeigt worden. Eine bessere Vergleichsbasis für

die Interpretation gibt aber der erste Satz des Kapitels die Natur in den "Lehr-lingen zu Sais": "Durch Uebung werden Entwicklungen befördert, und in allen Entwicklungen gehen Teilungen, Zergliederungen vor, die man bequem mit den Brechungen des Lichtstrahls vergleichen kann". Ganz ähnlich äussert sich Novalis auch in den "Freiberger Studien": "Durch Ausartung ist die Natur entstanden. ... Einst soll keine Natur mehr sein. In eine Geisterwelt soll sie allmählich über-gehen". Mit diesen Zitaten ist wohl hinlänglich gezeigt, dass das Märchentema eng mit Novalis' Lehre vom Dreischritt der Entwicklung zusammenhängt. Es liegt nahe, das Bild, das Novalis mit dem Arkturreich am Anfang des Märchens entwirft, mit demjenigen zu identifizieren, das er sich vom Gegenwartszustand der Natur macht. Besonders der Satz von der Brechung des Lichtstrahls gibt die Bestätig-ung dafür.

Das Eine steht also bis jetzt fest: Das Märchen von Eros und Fabel ent-hält wenigstens in einer Schicht Novalis' Anschauung vom Wesen und von der Ent-wicklung der Natur. Das Hauptthema ist entworfen: die Erlösung der Natur aus dem gegenwärtigen Zustand. Damit ist auch die Hauptaufgabe gestellt, die für die Interpretationsarbeit besteht. Es geht darum, festzustellen, wie sich Novalis die Erlösung vorstellt, und wie er sie dichterisch gestaltet.

Das Wasser Sophies ist ein Symbol für das Flüssige. Sophie ist die Prie-sterin am Altare, auf welchem die Schale mit dem klaren Wasser steht. Dieses löscht die ungültige Schrift des Schreibers aus. Das Gültige bewahrt es. Die Wassertropfen lösen sich in blauen Dunst auf, wenn sie Ginnistan, das Kind oder die Wiege berühren. Das Wasser zeigt seltsame Bilder, die sich beständig verändern. Berühren die Tropfen den Schreiber, so fallen sie in Zahlen und geo-metrischen Figuren herab. Die Schale, in der die Flüssigkeit aufbewahrt wird, bleibt immer gefüllt. Eros trinkt daraus. Sophie gibt Eros und Ginnistan von dem Wasser mit auf die Mondreise. Es soll sie offenbar vor Uebel bewahren. Bei der Erweckung des Atlas berührt ihm Fabel die Augen und giesst ihm das Gefäss auf seine Stirne aus. "So wie ihm das Wasser über das Aug in den Mund und herunter über ihn in die Schüssel floss, zuckte ein Blitz des Lebens ihm in allen Muskeln. Er schlug die Augen auf und hob sich rüstig empor". Am Schlusse des Märchens ergreift Sophie die Urne und schüttelt die Asche der Mutter in die Schale auf dem Altare. "Ein sanftes Brausen verkündigte die Auflösung, und ein leiser Wind wehte in den Gewändern und Locken der Umstehenden. Sophie reichte die Schale dem Eros und dieser den andern. Alle kosteten den göttlichen Trank und vernahmen die freudige Begrüssung der Mutter in ihrem Innern mit unsägli-cher Freude. Sie war jedem gegenwärtig, und ihre geheimnisvolle Anwesenheit schien alle zu verklären".

Folgender Ausspruch Sophies gibt vielleicht die Lösung für das Wesen die-ses geheimnisvollen Wassers: "Aus Schmerzen wird die neue Welt geboren, und in Tränen wird die Asche zum Trank des ewigen Lebens aufgelöst". Immer handelt es

sich um das Motiv der Berührung. Sie steht aber hier immer am Anfang einer Vereinigung von Personen und Sachen. Die Bezeichnung Sache ist aber schon deshalb ungenau, weil Novalis in einem Märchen alles belebt sieht (siehe Märchentheorie!), und weil ja in allen Gedankengebäuden des Novalis immer wieder vom Einzelnen zum Ganzen und vom Ganzen zum Einzelnen übergegangen wird. Damit werden Analogien zwischen allen Gebieten und Dingen hergestellt. Jedes einzelne Seiende ist für Novalis eine Natur (auch das hat die Märchentheorie gezeigt).

Primär kann das Element des Flüssigen einfach als eine weitere Möglichkeit gedeutet werden, um eine Vereinigung noch deutlicher und inniger zu zeigen. Im Flüssigen liegt die vollkommene Einheit, die vollkommene Auflösung. Novalis braucht das Flüssige, um den Charakter des Endzustandes der Natur - das geordnete Chaos, das goldene Zeitalter - zu umschreiben. Das Fragment 1371 lautet: "Starr und flüssig sind polare Entgegensetzungen".

Wird der oben zitierte Ausspruch Sophies auf das Gesamtgeschehen des Märchens übertragen - was der zusammenfassende und prophetische Charakter erlaubt - so ergeben sich folgende Resultate: Der Gegenwartszustand der Natur ist starr; sie ist aufgespalten in die einzelnen Naturen. Im Endzustand sind die Naturen wieder innig vereint. Das Wasser Sophies bewirkt teilweise diese Vereinigung. Es ist gebildet aus Tränen, die das Produkt der alten Welt sind, aus welcher die neue hervorgehen wird. Die Schmerzen sind ihrerseits hervorgerufen worden durch das quälende Wissen um die Aufspaltung in einzelne Naturen.

Das Wasser Sophies kann gedeutet werden als das zusammenführende Element. Es ist damit Symbol für die Liebe. Nur was dieser standhält, ist gültig. Alles andere sinkt wieder ins Nichts zurück.

Dass das Flüssige als Symbol der höheren Einheit gewählt worden ist, sagt nichts aus über den Charakter der Vereinigung. So müssen die Staubwirbel, die am Schlusse des Märchens geschildert werden, durchaus mit zu der Sphäre des Flüssigen gezählt werden. Sie sind nichts anderes als eine Variation dieses Motivs. Die Staubwirbel weisen auf jene Stelle in den Lehrlingen zu Sais hin, die in der Märchentheorie als eine Darstellung von Demokrits Lehre erkannt worden sind.

Am Schlusse des Märchens häufen sich die Symbole, die eine Vereinigung versinnbildlichen. Perseus schlingt eine Kette um den Busen des Vaters. Die Kette verbindet den Vater mit seiner Brust einerseits und mit dem Behältnis, in dem sich eine glänzende Flüssigkeit befindet andererseits. Zu beachten ist vor allem, wie der Körper des Vaters fließend wird: "Der Vater erhob sich, seine Augen blitzten, und so schön und bedeutend auch seine Gestalt war, so schien doch sein ganzer Körper eine feine, unendlich bewegte Flüssigkeit zu

sein, die jeden Eindruck in den mannigfaltigsten und reizendsten Bewegungen verriet". Der Körper des Vaters ist fliessend geworden, ohne seine Körperlichkeit dabei verlieren zu müssen. Er kann sich jetzt schmiegend mit Ginnistan vereinigen.

Das Armband des Eros erinnert an das Wasser Sophies. Zuerst veranschaulicht das Armband die Einheit von Eros und Freya. Nachdem es aber in die Luft geworfen wird, verflüssigt es sich und spannt sich um die ganze Welt.

b.) Die Sehnsucht

Schon nach verhältnismässig wenigen Sätzen kommt Bewegung in den Zustand des Arkturreiches. Diese Bewegung wird konkret geschildert. Sie unterscheidet sich von dem schauspielerhaften Gebaren der marionettenähnlichen Figuren. Perseus - der alte Held mit dem Schwert - ruft die Bewegung hervor. Er wird im Laufe der Handlung auch Eisen genannt.

Perseus eröffnet das Märchen mit seinem Schlagen an den Schild. Diese Bewegung ist noch ganz schauspielerisch. Die Wirkung, die von ihr ausgeht, ist theaterhaft. Die Flügeltüren des Palastes öffnen sich. Die Figuren im Innern des Palastes beginnen sich zu bewegen. Das Schauspiel beginnt. Die eigentliche Handlung setzt aber erst dort ein, wo Perseus der ruhenden Freya gegenübertritt und sie berührt.

Erst aus dieser B e r ü h r u n g resultiert eine lebendige Handlung. "Sie ergriff seine Hand, drückte sie mit Zärtlichkeit an ihren himmlischen Busen und rührte seinen Schild an. Seine Rüstung klang, und eine durchgehende Kraft beseelte seinen Körper. Seine Augen blitzten, und das Herz pochte hörbar an den Panzer. Die schöne Freya schien heiterer, und das Licht ward brennender, das von ihr ausströmte. 'Der König kommt!' rief ein prächtiger Vogel...". Aus der Berührung zwischen Freya und Perseus resultiert eine belebende Kraft.

Was hat eine solche Berührung zu bedeuten? Das Motiv taucht immer und immer wieder auf. Unmittelbar vor der Begegnung zwischen Freya und Perseus wird geschildert, wie einige Mädchen die zarten Glieder Freyas reiben. Unter den Händen der Mädchen strömt ein reizendes Licht von Freya aus, das den Palast wundersam erleuchtet. Das Motiv der Berührung wird in vielen Formen variiert. Immer resultiert eine Bewegung daraus. Sie kann sich direkt auf die beteiligten Personen, auf dritte, oder auch einfach auf das Geschehen der Handlung auswirken. Am Schlusse des Märchens wird, durch die Berührung zwischen Fabel und Atlas, dieser vom Schlafe aufgeweckt, so dass er seine Braut an die Brust ziehen kann.

Das Fragment 975 zeigt, was für eine grosse Bedeutung Novalis der Berührung beimisst: "Alle geistige Berührung gleicht der Berührung eines Zaubers-

stabes. Alles kann zum Zauberwerkzeug werden. Wem aber die Wirkungen einer solchen Berührung so fabelhaft, wem die Wirkungen eines Zauberspruches so wunderbar vorkommen, der erinnere sich doch nur an die erste Berührung der Hand seiner Geliebten, an ihren ersten, bedeutenden Blick, wo der Zauberstab der abgebrochene Lichtstrahl ist, an den ersten Kuss, an das erste Wort der Liebe - und frage sich, ob der Bann und Zauber dieser Momente nicht auch fabelhaft und wundersam, unauflöslich und ewig ist". Weiter geht noch der Ausspruch "man berührt den Himmel, wenn man einen Menschenleib betastet". Im Fragment 1590 stellt Novalis sogar eine Gradtabelle von Berührungen auf: "Der Blick - (die Rede) - die Händeberührung - der Kuss - die Busenberührung - der Griff an die Geschlechtsteile - der Akt der Umarmung: dies sind die Staffeln der Leiter, auf der die Seele heruntersteigt - dieser entgegengesetzt ist eine Leiter, auf der der Körper heraufsteigt, bis zur Umarmung. Witterung - Beschnüfflung - Akt. Vorbereitung der Seele und des Körpers zur Erwachung des Geschlechts-triebes. Seele und Körper berühren sich im Akt chemisch oder galvanisch oder elektrisch oder feurig. - Die Seele isst den Körper (und verdaut ihn?) instantant; der Körper empfängt die Seele (und gebiert sie?) instantant". In diesem Fragment sind die verschiedenen Arten von Berührungen nebeneinander-gestellt und als Treppenstufen geschildert, worüber die Seele in den Körper des andern sinkt. Damit ist klar gezeigt, dass jede Berührung als erste Stufe zu einer Vereinigung betrachtet werden kann. Jede Vereinigung bedeutet für Novalis die Möglichkeit zu einem neuen Beginn. So sagt denn auch das Fragment 945, dass in der Berührung Leben entstehen könne: "Der Reiz von aussen ist indirekter, der Reiz von innen direkter Reiz. Jener setzt Reizbarkeit voraus. Reizbarkeit ist unbestimmtes Leben, schwebende Aktion. Indirekter Reiz, Aufhebung des Gleichgewichts, Heterogenisierung, bestimmte Richtung. Leben entsteht wie Krankheit aus einer Stockung - Begrenzung - Berührung".

Die Wirkung einer Berührung hängt von ihrem Grade ab. Aus ihr geht das neue Leben hervor. Sie ist der Punkt, in welchem der Funke von einem Individuum auf das andere überspringt. Schon die Betrachtung der Gradstufen zeigt, dass bei einer Berührung die Liebe eine wesentliche Rolle spielt. Liebe steht hier für Anziehungskraft. Dasjenige, was die Berührung herbeiruft, ist die Sehnsucht. Ihre Stärke bewirkt den Grad der Berührung.

Zusammenfassend kann folgendes ausgeführt werden: Wenn sich zwei Wesen nähern, erhalten sie eine gewisse Lebenskraft. Ist die Annäherung, die Berührung, das Ineinandersinken gross genug, so kann daraus etwas Neues hervorgehen. Das Neue bedeutet immer etwas Verbundenes, eine höhere Einheit, eine Erlösung. Novalis zeigt im Märchen von Eros und Fabel die Erlösung der Natur aus dem gegenwärtigen Zustand durch die Annäherung und schliessliche Vereinigung der einzelnen Naturen. Dieses Moment deckt sich wieder genau mit der Geschichtsphilo-

sophie des Novalis. Das zusammendrängende Element ist die den Naturen innewohnende Kraft der Sehnsucht.

Hier muss noch einmal an das über das Feuer Ausgesagte erinnert werden. Es ist ja dasjenige Element, in dem sich das Flüssige und das Starre zusammengefunden haben. Das Feuer, so darf wohl jetzt gefolgert werden, ist das Symbol für die Vollziehung der höchsten Berührung. In ihm vereinigen sich die beiden Extreme. Diese sollen hier untersucht werden:

Der Flammentod der Sonne wird folgendermassen geschildert: "Die Sonne stand feuerrot vor Zorn am Himmel, die gewaltige Flamme sog an ihrem Lichte, und so heftig sie es auch an sich zu halten schien, so ward sie doch immer bleicher und fleckiger. Die Flamme ward weisser und mächtiger, je fahler die Sonne ward. Sie sog das Licht immer stärker in sich, und bald war die Glorie um das Gestirn des Tages verzehrt, und nur als eine matte glänzende Scheibe stand es noch da, indem jede neue Regung des Neides und der Wut den Ausbruch der entfliehenden Lichtwelle vermehrte. Endlich war nichts von der Sonne mehr übrig als eine schwarze, ausgebrannte Schlacke, die herunter ins Meer fiel. Die Flamme war über allen Ausdruck glänzend geworden. Der Scheiterhaufen war verzehrt. Sie hob sich langsam in die Höhe und zog nach Norden". Was hat diese phantastische Schilderung zu bedeuten?

In den Hymnen an die Nacht wird deutlich, welchen Unterschied Novalis zwischen der Tagwelt und der Nachtwelt macht. Die Tagwelt ist die Welt der reinen aufgespaltenen Lichtstrahlen, das Reich Arkturs. Die Nacht ist die Heimat, das Ziel der Sehnsucht, die Welt nach der Welt. Während aber Novalis in seiner ersten Hymne Abschied nimmt von der Tagwelt, um sich mit der Nacht zu vermischen - "zehre mit Geisterglut meinen Leib, dass ich luftiger mit dir inniger mich mische und dann ewig die Brautnacht währt" -, so führt er hier eine Vereinigung der Tagwelt und der Nachtwelt herbei. (Dabei ist Nachtwelt als Begriff verwendet, der nicht ganz mit demjenigen in den Hymnen an die Nacht identisch ist. Auch in den Hymnen steht ja die Nacht nicht als absoluter Gegensatz dem Tag gegenüber.)

Einerseits wird also die Tagwelt verbrannt. Tagwelt steht für die Welt der begrifflichen Gegenstände. Andererseits - so heisst die Behauptung - wird auch die Nachtwelt verbrannt. Dies bedarf der Erläuterung.

Die Rede des Schreibers, die er im Reiche der alten Schwestern an Fabel richtet, deutet darauf hin, dass der Scheiterhaufen durch die Elemente der Nachtwelt erbaut worden ist. Darum sind wohl auch alle Wesen, die zum Kreise des Schreibers gehören, so eifrig bemüht, den Scheiterhaufen zu löschen. Der Schreiber ist das Oberhaupt in der Nachtwelt, im Reiche der alten Schwestern.

Im Reiche der Basen regiert die Nacht. Licht und Schatten sind darin vertauscht. Die verschiedenen Gegenstände haben alle einen "verschiedenen Anstrich von Schwarz". An Stelle des Schattens werfen sie einen feinen Lichtstrahl hin-

ter sich. Sophie charakterisiert die drei Basen folgendermassen: "Der Flachs ist versponnen, das Leblose ist wieder entseelt. Das Lebendige wird regieren und das Leblose bilden und gebrauchen".

Die Schwestern spinnen das Leblose in die Welt, die Trennung, das Tote. Sie spinnen nicht eigentlich, sie lösen auseinander. Durch die Tätigkeit des Spinnens bewirken sie die Trennung. Alles hat ein anderes Vorzeichen bei ihnen. Sie verkörpern das negative Prinzip der Sehnsucht. Darauf weist auch Fabels Tätigkeit hin. Sie schickt sich in einer Nebenkammer an, alte Enden wieder zusammenzuspinnen. Das Lied, welches sie singt, trägt zu dieser Deutung bei: "Ich spinne eure Fäden in einen Faden ein; aus ist die Zeit der Fehden. Ein Leben sollt ihr sein". Zu beachten ist hier vor allem, wie die Fäden der Basen den Fehden gleichgesetzt werden. Die Tätigkeit der Basen kann also für dasjenige stehen, das Novalis Uebung, Entwicklung genannt hat. Hier handelt es sich aber nicht nur um eine Tätigkeit, die als Uebergang verstanden werden darf. Es ist eine fortgesetzte trennende Tätigkeit. Sie bedeutet den Widerspruch, das Böse schlechthin. Die Schiffer der Arionssage können den drei alten Schwestern gleichgesetzt werden.

Daraus ergibt sich nun, dass Tag und Nacht in dem hier verwendeten Sinne nicht streng unterschieden werden können. Die Nacht, von der hier die Rede ist, ist eine Uebersteigerung des Tages (Tag als Gegenwartszustand verstanden). Während in dem Raume des Tages noch eine Wendung ins Gute möglich ist, besteht diese im Raume der Nacht nicht mehr. Im Bereiche der Nacht lebt nur noch die eine Möglichkeit der negativen Sehnsucht, die die völlige Auflösung bewirkt. Hier leben die alten Schwestern und die Taranteln, die sich am eigenen Feuer verbrennen und im eigenen Gewebe verstricken. Hier herrscht der absolute Tod. Er führt ins letzte Nichts.

Im Bereiche des Tages spielen noch beide Möglichkeiten der Sehnsucht. Die positive Art der Sehnsucht kann sich hier noch auswirken. Sie kann das Erstarrte wieder in Fluss bringen und zusammenführen. Hier ist der Wirkungskreis der Fabel. Sie kann die alten Enden, welche "Künder vergangener Zeit sind", in einen Faden zusammenspinnen.

Der Tag und die Nacht können also nicht jene Extreme sein, die sich in der Flamme opfern. Beide stehen ja auf derselben Seite. Novalis kennt die Nacht als Symbol von Verschiedenem. Einerseits verkörpert sie das Element des Fliessenden und der Vergangenheit. Diese Bedeutung hat sie ungefähr in den Hymnen an die Nacht. Andererseits steht sie für die "kalte Nacht". In dieser Bedeutung steht sie im Märchen von Eros und Fabel. Phönix singt von ihr in seinem Verkündigungslied am Eingang des Märchens: "Die kalte Nacht wird diese Stätte räumen, wenn Fabel erst das alte Recht gewinnt". Noch eindeutiger weist der Ausspruch des Königs in diese Richtung. Nach der Verbrennung sagt er:

"Die Nacht ist vorbei, und das Eis schmilzt". Hier ist die Nacht unmittelbar mit Erstarrung in Beziehung gebracht.

Das zweite Extrem, das sich in der Flamme opfert, ist die Mutter. Für sie ist ja der Scheiterhaufen aufgeschichtet worden. Wenn auch die Schilderung des Feuers nichts vom Flammentode der Mutter berichtet, so geht doch aus dem weiteren Verlaufe des Märchens deutlich hervor, dass die Mutter verbrannt worden ist. Die Asche der Mutter wird gesammelt und im Wasser Sophies aufgelöst. Das Wesen der Mutter soll im nächsten Abschnitt behandelt werden, wo die einzelnen Fabelwesen beschrieben werden, die das Märchen von Eros und Fabel bevölkern.

c.) Die fünf Schichten: Monarchie - Natur - Liebe - Lied - Gott

Am deutlichsten ist das Personenverhältnis im Kreise des Königs Arktur. Freya, seine Tochter und Perseus, der alte Held, gehören zu ihm. Auch der Königsvogel Phönix muss hier erwähnt werden.

Arktur ist der Beherrscher der Sternenwelt. "Er hat den Namen des hellsten Sterns im Siebengestirn des Bären, das nach Norden zum Polarstern weist" (Hedderer Seite 373). Die Sternenwelt ist durch das Eismeer vom Reiche Sophies getrennt. Hier sind die Verhältnisse undeutlicher. Ginnistan ist die Amme von Eros und die Mutter von Fabel. Später vertauscht sie ihre Gestalt mit der Mutter. Diese ist die Mutter des Eros. Der Vater ist der Vater beider Kinder. Nach dem Tode der Mutter ist Ginnistan seine Braut. Die Mutter steht eigentlich über dem Kreise. Das Stäbchen (die Schlange, der Magnet) muss mit zu diesem Kreise gezählt werden.

Zum Reiche der alten Schwestern gehören die Sphinx, die Taranteln und die Kreuzspinnen. Der Schreiber ist der Herrscher dieses Kreises.

Ausserhalb stehen die Hesperiden und Atlas. Die Hesperiden können zur Mondwelt gerechnet werden. Atlas ist der Erdenträger (in wörtlichem Sinne). Sein Schlaf symbolisiert die Erstarrung des Weltlebens. Er kann nicht mit der üblichen Bedeutung des Schlafes bei Novalis zusammen gesehen werden.

Im Folgenden liegt das Hauptgewicht auf den Personen im Kreise Arkturs und Sophies. Der Kreis der alten Schwestern wird nicht noch einmal behandelt.

Vom Reiche Arkturs und vom Reiche Sophies aus lösen sich wieder viele Einzelheiten. Das Eisenstäbchen weist nach Norden. Eine Ausnahme machen nur die Dinge, die zum Schreiber gehören. Sophie gehört zu Arktur. Die Sehnsucht, die sie zusammenführt, wohnt in allen ihren Dingen. Arktur sagt, er könne nicht alleine regieren. Dieser Ausspruch darf nicht allein vom Problem der Liebe aus interpretiert werden. Wie die spätere Interpretation zeigen wird, verbirgt sich hinter dieser Auffassung noch ein Teil von Novalis' Auffassung des Staates.

Arktur ist der Beherrscher der Sternenwelt. Er stellt die Sternenbahnen zusammen. Diese bestimmen das Schicksal der Erde. Allerdings ist er bei dieser Tätigkeit nicht ganz frei. Seine Abhängigkeit ist nicht genau bestimmbar. Vielleicht darf sie auf Sophie bezogen werden.

Während Arktur und Sophie die oberste Einheit darstellen, bilden Eros und Freya die zweite. Die Ueberlegung, dass sich einerseits in Freya selbst das Erlösungswerk der Einswerdung vollziehen soll, sie aber zugleich ein Glied der Natur bleibe, fällt schwer. Die Zeugung vollzieht sich zwar in ihrem Schosse, sie (Freya) bedarf aber eines Mittlers.

Die dritte Einheit wird durch Ginnistan und den Vater verkörpert. Ginnistan bedeutet allgemein Geisterwelt oder Feenreich. Ginnistan und der Vater sind die Statthalter des himmlischen Ehepaares auf Erden.

Die drei Paare (Arktur-Sophie, Eros-Freya, Vater-Ginnistan) bilden eine Linie, die von oben nach unten führt. Oben ist der Himmel, das Körperlose, unten die Erde, das Körperliche. Die Linie führt vom Uebersinnlichen zum Sinnlichen. An der Grenze, dort wo sich Himmel und Erde berühren, stehen Eros und Freya. Freya ist die Mutter der Welt. In ihr vollzieht sich ihre Einswerdung. Eros - der Gott der Liebe - führt sie herbei.

Die gezeichnete Linie kann noch weiter geführt werden. Das ganze Volk folgt dem Beispiel des Königspaares und liebkost sich untereinander. "Man hörte nichts als zärtliche Namen und ein Kussgeflüster".

Wird das allegorische Schlussbild des Märchens mit Novalis' Aufsatz "Glauben und Liebe" verglichen, so fällt eine gewisse Uebereinstimmung sofort ins Auge. Schon die Sprache ist in Glauben und Liebe in Novalis' Sinne poetisiert. Sie ist märchenhaft. Aber auch das ganze Programm deckt sich mit dem Schluss des Märchens. In der Einleitung steht das schon oben zitierte Fragment 118: "Meine Geliebte ist die Abbeviatur des Universums, das Universum die Elongatur der Geliebten". Hier läge ein Anknüpfungspunkt, um die Personen des Märchens ins allgemeine Naturgeschehen hinein zu weben. Sie könnten als Einzelnaturen charakterisiert werden, die der Vereinigung entgegenstreben. Die Rechnung ginge hier aber nicht ganz auf. Es vereinigen sich ja nicht alle Personen, sondern nur zwei Geschlechter. Immerhin könnte auch diese Vereinigung rein symbolhaft aufgefasst werden. Es liegt aber doch näher, das Schlussbild mit Novalis' Staatsidee zu vergleichen. Ein Ausspruch in Glauben und Liebe scheint auch unmittelbar in diese Richtung zu deuten: "Wie würden unsre Kosmopoliten erstaunen, wenn ihnen die Zeit des ewigen Friedens erschiene und sie die höchste, gebildetste Menschheit in monarchischer Form erblickten? Zerstäubt wird dann der papierne Kitt sein, der jetzt die Menschen zusammenkleistert, und der Geist wird die Gespenster, die statt seiner in Buchstaben erschienen und von Federn und Pressen zerstückelt ausgingen, verscheuchen und alle Menschen wie ein paar Liebende zusammenschmelzen" (130).

Hier ist deutlich gesagt, was unter dem liebenden Volke verstanden werden soll. Einen noch deutlicheren Hinweis auf das Märchen gibt das Fragment 131: "Der König ist das gediegene Lebensprinzip des Staates; ganz dasselbe, was die Sonne im Planetensystem ist. Zunächst um das Lebensprinzip her erzeugt sich mit-hin das höchste Leben im Staate". Dieser Ausspruch kann unmittelbar zu Arktur und Sophie, aber auch zu Eros und Freya gesetzt werden. Auch das Licht, das von Freya ausströmt, kann in dieser Richtung gedeutet werden. Es symbolisiert unter anderem das höchste Leben im Staate. Das Licht ist jene Atmosphäre, die vom obersten Prinzip des Staates aus, vom obersten Königspaaire also, so sehr auf das Ganze, auf das Leben im Staate wirkt.

Die weitere Lektüre von Glauben und Liebe zeigt, dass sich überhaupt das ganze Märchen als eine Poetisierung von Novalis' Staatsauffassung interpretieren lässt. "Die alte Hypothese, dass die Kometen die Revolutionsfackeln des Weltsystems wären, gilt gewiss für eine andere Art Kometen, die periodisch das geistige Weltsystem revolutionieren und verjüngen. Der geistige Astronom bemerkt längst den Einfluss eines solchen Kometen auf einen beträchtlichen Teil des geistigen Planeten, den wir Menschen nennen. ... So wichtig es vielleicht ist, dass in gewissen Perioden alles in Fluss gebracht wird, um neue notwendige Mischungen in Fluss zu bringen und eine neue, reinere Kristallisation zu veranlassen, so unentbehrlich ist es jedoch ebenfalls, diese Krisis zu mildern und die totale Zerfließung zu behindern, damit ein Stock übrigbleibe, ein Kern, an dem die neue Masse anschliessen und in neuen, schönen Formen sich um ihn her bilde". (Dieses Fragment zeigt deutlich die Beziehungen, aber auch die Unterschiede zwischen Novalis und Hölderlin.)

Dieselben Symbole, mit denen Novalis die Entwicklungen der Naturen umschreibt, verwendet er auch zur Veranschaulichung seiner Lehre von der Geschichte des Staates. Auch hier ist eine Vereinigung das Ziel. Sie wird wieder nicht als rein flüssig, sondern eher körperhaft gesehen: "Und was ist die Staatsverbindung anders als eine Ehe?" (150). Nicht nur in einer Ebene geschieht diese Vereinigung aber, sie geht auch direkt von oben nach unten, von Gott über den König zu den Menschen. "In unseren Zeiten haben sich wahre Wunder der Transsubstantiation ereignet. Verwandelt sich nicht ein Hof in eine Familie, ein Thron in ein Heiligtum, eine königliche Vermählung in einen ewigen Herzensbund?" (154). Diese Transsubstantiation findet sich auch im Märchen.

Es wird zwar nicht gelingen, den Gottesbegriff des Novalis rein aus den Märchen heraus klar zu zeigen. Auffallend ist aber immerhin, wie sich die Linie von Sophie und Arktur her bis zum Volke hinab verbreitert. Sinnistan und der Vater sind die Vertreter von Freya und Eros auf Erden. Freya und Eros sind die Erzeuger der Erde. Sophie und der König sind die Erzeuger des Weltprinzips. Ihnen kommt göttliche Macht zu. Sie stellen die Planeten zusammen, nach denen sich das Schicksal der einzelnen Naturen richtet.

Wenn so Arktur und Sophie, Eros und Freya als zu der himmlischen Sphäre gehörig gezählt werden, müssen auch Perseus und Atlas, vor allem aber die Mutter und Fabel dazu gezählt werden. Fabel, die funktionell das Geschehen des Märchens eigentlich trägt (an Hand ihrer Erlebnisse wird das Märchen erzählt) spinnt den Lebensfaden aus der eigenen Brust. Sie ist die Nährmutter der Menschheit, die Dichtung. Eine Dichtung aber, ein Schauspiel, ein Märchen ist das ganze Erdenleben an sich: "Ein wahrer Fürst ist der Künstler der Künstler: das ist der Direktor der Künstler. ... Der Regent führt ein unendlich mannigfaches Schauspiel auf, wo Bühne und Parterre, Schauspieler und Zuschauer eins sind, und er selbst Poet, Direktor und Held des Stückes zugleich ist. Wie entzückend, wenn wie bei dem König, die Direktrice zugleich die Geliebte des Helden, die Heldin des Stückes ist, wenn man selbst die Muse in ihr erblickt, die den Poeten mit heiliger Glut erfüllt und zu sanften, himmlischen Weisen sein Saitenspiel stimmt". (153)

Der Mond schickt sich an, dieses Saitenspiel zu verwirklichen. Er ist der Regisseur, der es in Szene setzt. Fabel ist eine Sängerin, sie spinnt als Lebensspinnerin das ewige Lied aus sich heraus. Vielleicht könnte der Mond der Stellvertreter der Fabel auf Erden genannt werden, doch das ist gewagt. Der Mond weckt die Träume, Fabel singt sie. Das Prinzip des Staates verwirklicht sich im Königspaare und breitet sich von ihm aus weiter aus.

Im Reich des Himmels wird dieses eine Prinzip auf verschiedene Rollen verteilt. Die Mutter vereint sie in sich selbst zu einem Ganzen. Das heisst aber nicht, dass jede der himmlischen Personen in der Mutter anwesend sei. Die Mutter ist in jeder Person enthalten. Dadurch, dass sie sich geopfert hat - durch ihre Auflösung in den Tränen der Welt, welche Sophie als Priesterin geweiht hat - ist sie ins All eingegangen. Sophie hat das himmlische Reich mit dem irdischen verbunden, da sie das Wasser hinunter in die Erde goss.

Die Mutter wird im Märchen der Mutter Gottes gleichgesetzt. "In jedem wohnt die himmlische Mutter, um jedes Kind ewig zu gebären. Fühlt ihr die süsse Geburt im Klopfen eurer Brust?"

Es fällt schwer, jetzt noch die Personen nach ihren Funktionen streng auseinander zu halten. Mutter und Fabel scheinen für dasselbe zu stehen. Die Schlusstrophe des Märchens löst diese Wirrnis nicht auf:"

"Gegründet ist das Reich der Ewigkeit,
In Lieb und Frieden endigt sich der Streit,
Vorüber ging der lange Traum der Schmerzen,
Sophie ist ewig Priesterin der Herzen".

Nachdem sich die Mutter durch Klopfen in jeder Brust verkündet hat, wird nun noch gesagt, dass Sophie ewig Priesterin der Herzen sei. Natürlich kann das

mit ihrer ursprünglichen Funktion zusammen gesehen werden. Sophie ist ja schon immer Priesterin gewesen und hat sich als solche nicht in den Herzen der Menschen zu befinden. Es wird aber doch deutlich, dass ein Wille besteht, der die Personen absichtlich nicht mehr streng auseinanderhalten will. Es scheint sich wirklich um eine Einheit der himmlischen Personen zu handeln. Der Vergleich mit der Dreifaltigkeitsidee im christlich-kirchlichen Dogma drängt sich auf. Das heisst nun nicht, dass sich die drei Einheiten Arktur-Sophie, Eros-Freya und Vater-Ginnistan der Dreifaltigkeit gleichgesetzt werden dürften. Aber es handelt sich doch um eine gleiche Einheit von Personen. Das verbindende Element ist die Mutter. Auch sie trägt Züge, die an Maria erinnern, die Mutter Gottes.

Wenn das Schlussbild richtig verstanden werden soll, dann muss es neben die geistlichen Lieder gestellt werden. Der Vergleich wird zeigen, wie sich die Liebesvereinigung deuten lässt. Schon aus dem ersten Liede geht hervor, dass Novalis in einem Liebesbunde Gott gegenwärtig sieht:

"Das Leben wird zur Liebesstunde,
Die ganze Welt spricht Lieb und Lust.
Ein heilend Kraut wächst jeder Wunde,
Und heil und voll klopft jede Brust.
Für alle seine tausend Gaben
Bleib ich sein demutvolles Kind,
Gewiss, ihn unter uns zu haben,
Wenn zwei auch nur versammelt sind."

Im zweiten Liede zeigt sich sogar die mystische Umdeutung des Gottvaterbegriffs zum Begriff der weiblichen Gottheit. Aus dem lieben Gott ist die Geliebte geworden:

"Wirst du nur das ganze Herz ihm zeigen,
Bleibt er wie ein treues Weib dir eigen.
Unser ist sie nun geworden,
Gottheit, die uns oft erschreckt,
Hat im Süden und im Norden
Himmelskeine rasch geweckt.
Und so lasst im vollen Gottesgarten
Treu uns jede Knosp und Blüte warten."

Die Erde ist der Gottesgarten, in welchem sich die Geschlechter liebend vereinigen und so die Gegenwart Gottes recht eigentlich bewirken. Gott "schliesst sich selber unbewusst unendlich fest an jede Brust" (12. geistliches Lied).

Dort, wo sich die geistlichen Lieder zur Hymne steigern, wird der Zusammenhang zwischen dem Märchen und den Liedern erst recht deutlich:

"Des Abendmahls
 göttliche Bedeutung
 ist den irdischen Sinnen Rätsel;
 aber wer jemals
 von heissen, geliebten Lippen
 Atem des Lebens sog,
 wem heilige Glut
 in zitternden Wellen das Herz schmolz,
 wem das Auge aufging,
 dass er des Himmels
 unergründliche Tiefe mass,
 wird essen von seinem Leibe
 und trinken von seinem Blute
 ewiglich.
 Wer hat des irdischen Leibes
 hohen Sinn erraten ?
 Wer kann sagen,
 dass er das Blut versteht ?
 Einst ist alles Leib,
 ein Leib;
 in himmlischem Blute
 schwimmt das selige Paar."

Auch hier ist mit denselben Symbolen, in derselben verschwimmenden Sprache dasselbe gesagt wie im Märchen. Vom Abendmahl ausgehend wird von einem Zerschmelzen gesprochen und dann von einer Vereinigung zweier Liebenden. Gott wird in der Vereinigung gegenwärtig. Die beiden Liebenden werden schliesslich selbst Gott, sie schwimmen in seinem Blute. Vielleicht ist es erlaubt, den Trunk Sophies - die Tränen mit der aufgelösten Asche der Mutter darin - dem Abendmahlstrunk gleich zu setzen. Die geschilderte Einheit am Schlusse des Märchens ist eine mystische Vereinigung von Menschen, Welt und Gott zu einem göttlichen All.

Jetzt muss aber sofort erwähnt werden, dass der Begriff der mystischen Einheit nur teilweise Gültigkeit hat. Der Begriff der Mystik darf hier nicht zu weit ausgedehnt werden, sondern muss im ursprünglichen Rahmen bleiben. Das einzelne Individuum bleibt erhalten. Das Ich bleibt, es ist der Gefühlskern, der die Vereinigung empfindet. Sein Körper ist das Instrument, das die Vereinigung möglich macht. Diese besteht in einem fliessenden Hinneigen, einem liebenden Anschmiegen. In diesem Anschmiegen fliessen die Wesen ineinander. Die Rhythmen schwingen ineinander und werden eins.

Das Wesen der Liebe muss bei Novalis als ein Tätiges verstanden werden. Es ist an das Ich und an das Du gebunden, obschon beide übersehen werden.

Novalis schreibt in der Einleitung zu *Glauben und Liebe*: "Ein Begeisterter äussert sein Leben in allen seinen Funktionen; ... gewinnt aber nicht das Allgemeine durch individuelle, das Individuelle durch allgemeine Beziehungen? Von der allgemeinen Beziehung des Märchens zu der geschichtsphilosophischen Auffassung des Novalis ist die Interpretation zu der spezielleren von Novalis' Auffassung vom Staate und von da zu seinem Begriff vom überirdisch göttlichen Weltgemüt gekommen. Könnten nicht noch andere Schichten im Märchen erkannt werden?"

Diese Überlegungen zeigen nicht nur die Grenzen von Novalis' Kunst, sondern gleichzeitig auch die Grenzen jeder Interpretation. Novalis fasst das Kunstwerk als materiell gewordener Ausdruck eines Lebensrhythmus auf. Bleiben die Grundelemente dieses Rhythmus während des Schaffens des Künstlers gleich, so haben die verschiedenen Werke desselben Künstlers eine gleiche rhythmische Basis. Die Interpretation, die diesen letzten unaussprechlichen Rhythmus mit Hilfe der Sprache darstellen will, wird, wenn sie immer denselben Standpunkt einnimmt, bei jedem Werke wieder zu den gleichen Feststellungen gelangen müssen. Das heisst nun aber nichts anderes, als dass das Märchen, die geistlichen Lieder, der Aufsatz *Glauben und Liebe*, alle dieselbe rhythmische Grundlage haben (sofern es Kunstwerke sind). Sie können ohne weiteres aufeinander bezogen werden. Wenn der engere Rahmen durch das Werk gegeben wird, kann eine Interpretation sehr leicht sein. *Glauben und Liebe* bezieht sich auf die Staatsauffassung des Novalis, die geistlichen Lieder auf den Gottesbegriff. Auf was soll aber das Märchen bezogen werden? Ist die Gottesidee, die Staatsauffassung oder die Geschichtsphilosophie enthalten? Die Antwort kann nur lauten - alles zusammen. Das ist wohl die legitimste Antwort. Sie entspricht auch der Märchentheorie des Novalis am ehesten. Wie soll aber dieser allgemeine, allgemeinste Bezug ausgedrückt werden? Der Künstler wählt dazu sein Kunstwerk. Er kann darin alle Einzelheiten vereinigen. Der Wissenschaftler muss sich auf das Nacheinander beschränken, wenn nicht auch er sich des Gleichnisses bedienen will. Eine Lösung bleibt aber noch. Wenn sich unter den Werken ein einziges kleines finden liesse, das als Schlüssel zu allen diesen andern dienen könnte, dann wäre auch die allgemeinste Formel gefunden, die sich unmittelbar auf die rhythmische Grundbasis bezieht. Ein solches Unterfangen ist aber sehr problematisch. Es soll deshalb unterbleiben. Dadurch, dass die gewonnenen Resultate wieder in das kleine Einzelwerk hineinprojiziert würden, würde es erneut eingeengt und seine umfassende Bedeutung verlieren. Am Beispiele des *Mondmärchens* können die wesentlichsten Züge noch einmal zusammenfassend gezeigt werden.

d.) Das Mondmärchen

Das Mondmärchen ist das Märchen im Märchen. Als solches kann es als Schlüssel zum eigentlichen Märchen gelten. Das ist leicht einzusehen. Für Novalis bedeutet das Märchen einen Traum. Der Traum kündigt von einer wirklicheren Welt, als die es ist, auf der die Menschen leben. Im Märchen ist die echte Wirklichkeit, die Wahrheit. Wenn also das Mondmärchen auf das Märchen von Eros und Fabel bezogen ist, dann ist das Mondmärchen eine wirklichere Welt als das Klingsohrmärchen. Das ist auch der Fall. Eros erfährt das Mondmärchen, bevor er sein grosses Werk beginnt, wie wenn er im Traume das Zukünftige schon erfahren würde. Das Märchen wird ihm von seiner irdischen Geliebten, von Ginnistan, auf dem Monde aufgeführt.

Der Mond erscheint als die eigentliche Fabelwelt, als Traumwelt also. In seiner Schatzkammer finden sich alle Requisiten, die zur romantischen Literatur gehören. Mehr als zwei Seiten verwendet der Dichter allein dafür, die Gegenstände und Wesen zu schildern, die den Mond bevölkern. Auf den übrigen anderhalb Seiten wird dann schliesslich das Märchen erzählt. Der Charakter dieses Märchens ist wieder ganz schauspielhaft. Die einzelnen Wesen aus der romantischen Requisitenkammer des Mondes beginnen sich zu bewegen und fliessen schliesslich in ein grosses Schauspiel, in das Märchen zusammen.

Der Anfang des Märchens schildert den Kampf zwischen dem Leben und dem Tode. Das Heer des Todes kann mit den drei Basen im Märchen von Eros und Fabel gleichgesetzt werden. Während sich das Leben bei munteren Festen befindet, also einig beisammen sitzt, wird es von den Totengerippen angegriffen. Sie zerren die Glieder des Lebens auseinander. Das Leben, die Natur, wird so in die einzelnen Naturen aufgespalten. Der Vorgang dieser Aufspaltung, den Novalis in seiner Geschichtsphilosophie als einen Vorgang aus sich heraus (als eine "Entwicklung" sieht, wird im Märchen als Auseinandersetzung zwischen zwei Mächten geschildert. Es ist ein Kampf zwischen dem Leben und dem Tode. Es ist ein Kampf zwischen den beiden Prinzipien der Sehnsucht, dem Zusammenführenden und dem Trennenden. Es ist der Kampf zwischen den beiden Urprinzipien der Geschichte. (Novalis nennt sie Ahnung und Erinnerung.) Sie wohnen ihr inne.

Wieder dient die Flamme als Symbol der letzten Vereinigung. Nachdem sich das Leben in der Flamme verbrannt und zum Strome aufgelöst hat, sinkt auch der Tod in die Flut. Die Urprinzipien der Geschichte werden geopfert, Beide überspringen sich selbst und machen das Neue möglich. Es verkündigt sich im Zusammenfliessen von Himmel und Erde in süsse Musik. Dadurch ist die Vereinigung von himmlischer und irdischer Sphäre deutlich gemacht. Die beseelende Wirkung der Mutter wird hier durch das Fliessen der Musik verdeutlicht.

Das Schlussbild des Mondmärchens weist unmittelbar auf das Schlussbild des Märchens hin. Sophie und ein Mann mit einem Eichenkranze sitzen zuoberst

(Sophie-Arktur). Die Schale Sophies und die Friedenspalme sind die Attribute, die dem Herrscherpaare beigegeben werden. Unterhalb der Schale ist eine schwimmende Blume, darüber ein Lilienblatt, auf welchem Fabel sitzt und zur Harfe die süssesten Lieder singt. In der Blume selber liegt Eros. Er hält ein schönes Mädchen (Freya) umschlungen. Eine kleinere Blüte schliesst sich um beide, so dass sie von den Hüften an in eine Blume verwandelt scheinen. (Das ganze Bildchen hat einen etwas nazarenischen Charakter).

Auch das Mondmärchen spielt in verschiedenen Schichten. Die Vereinigung der Natur wird direkt geschildert. Die Vereinigung der Menschen wird nur in ihrem idealen Endzustand gezeigt. Die letzte Einheit wird durch das Symbol der Blume gezeichnet.

7.) KAPITEL: RESULTATE

Die Märchen und die Vorstufen leben in der gleichen Symbolwelt. Die Vorstufen machen aber nur einen beschränkten Gebrauch von ihnen. So kann die Arionsage als eine Verherrlichung des Gesangs, die Sage von Atlantis als eine dichterische Gestaltung von Novalis' Staatsidee betrachtet werden. Schon die Sage von Atlantis baut aber den Gesang (die Kunst) in die Dichtung ein. Noch umfassender sind die Märchen gestaltet. Bei ihrer Betrachtung wird deutlich, dass auch der Gesang und der Staat wieder Sinnbilder sind. Der ideale Staat, die ideale Kunst sind Begriffe, die unmittelbar neben den Begriff des Idealzustandes der Natur gestellt werden können. Beide Märchen münden aus in einer Schilderung des goldenen Zeitalters. Im Märchen von Hyazinth und Rosenblüthen wird diese ideale Idee von der Schau eines einzelnen Wesens aus betrachtet. Im Märchen von Eros und Fabel wird sie ausgeweitet zur Idee eines umfassenden, tätigen, idealen Systems. Hier ist die Teilnahme am Weltgemüt am allgemeinsten geschildert. Es ist die poetische Gestaltung der Poesis. Dieser Begriff wurde von Heinrich Knittermeyer geschaffen. Ich übernehme ihn hier ohne im Einzelnen zu untersuchen, ob er ganz identisch ist mit meinem eigenen Sprachgebrauch. Das Wesentliche wird sofort deutlich werden. (Schelling und die romantische Schule. Von Heinrich Knittermeyer, München 1929) Die Poesis meint das Zusammenschwingen der einzelnen Wesensrhythmen im Rhythmus der Weltseele. Dieses Zusammenschwingen wird in dem tätigen Zueinanderneigen der Naturen erreicht. Es ermöglicht dauernde Erkenntnis. Das Individuum bezieht einen gottähnlichen Standpunkt. Es wird zum Liebenden, zum Priester, zum Dichter - zum idealen Menschen.

Die Vorstufen und die Märchen zeigen den Weg, der zur Teilnahme am Weltgemüt führt. Er durchschreitet den Dreiakt der Entwicklung. Dabei darf nicht übersehen werden, dass Novalis den menschlichen Möglichkeiten gerecht zu wer-

den versucht. Sie können ungefähr durch folgende Begriffe umschrieben werden: Magie - naturwissenschaftliche Forschung - mystische Versenkung. Die naturwissenschaftliche Tätigkeit (in Novalis' Sinne verstanden) schliesst dort an, wo die Magie aufhört. Nach der Ausweitung des geliebten Gegenstandes zum Universum durch Magie, wird das Universum durch Forschertätigkeit nachgezeichnet. Daran schliesst sich dann die Offenbarung der Allheit. Dieses Erlebnis ist mystisch. Es ist ein Verschliessen der Augen vor der Gegenständigkeit des Gegenübers. Dadurch wird es möglich, die Vergangenheit in die Offenbarung der Zukunft hineinzuprojizieren. Die letzte Erlebnisebene macht Vergangenheit und Zukunft gegenwärtig. In ihr ist das Leben schlechthin. Sie ist dieses Leben. Es kann aber nur erreicht werden durch die Mittlerkraft der Liebe. Die Liebe führt die Individuen zur Allheit zusammen. Gott ist die Liebe. Gott ist aber auch das All, das Weltgemüt. Dadurch wird Liebe als Vermittlerin zum Weltgemüt mit dem Weltgemüt selbst identifiziert. Es ist deshalb zweckmässig, für Gott als die Liebe, Christus zu setzen (Christus und Sophie), für das Weltgemüt Gott.

Die letzte Erkenntnis gibt also weder das, was mit Magie, noch das, was mit Naturwissenschaft umschrieben worden ist. Sie wird vielmehr als Offenbarung in der Liebe erfahren. Der auf das Werkzeugliche gerichtete Blick erfährt im Grunde genommen nichts, oder doch nicht viel. Wer nach dem Wissen, nach Verstehen, nach Wahrheit strebt, darf nicht hinter die Bühne, er muss auf die Bühne schauen; wer den Menschen verstehen will, muss ihn nicht sezieren, er muss ihn betrachten, erfahren, erfüllen. Die erkennende Offenbarung ist eine Erfahrung, die dem liebend Hingeneigten gegeben wird. Diese Ausführungen erinnern in allen Einzelheiten an das Kapitel "der Rhythmus der Weltseele".

Auch in der Durchdringung der Begriffe meldet sich wieder die Poesis an. Es ist schlechthin gleichgültig, was für ein Wort gesetzt wird. Schlussendlich meint alles dasselbe, das Weltgemüt, die Teilnahme an ihm - die Poesis. Der ganze Vorgang darf aber nicht als ein Weg zur Gleichgültigkeit gegenüber dem Worte gewertet werden. Es ist eher eine Zersprengung des Wortgewandes, die da erreicht wird. Das Wort enthält mehr Sinn, als ihm eigentlich zukommt. Dieses Charakteristikum, das auch Jäger beschreibt, wird im nächsten Teil noch genauer betrachtet werden müssen. Vorderhand genügt die Erkenntnis, dass Novalis in seinen Märchen bis zu den Grenzen der Darstellbarkeit vorgedrungen ist.

Sollen nun die Vorstufen und die Märchen in ihrem Nacheinander noch einmal beschrieben werden? Das ist die Frage, die sich hier erhebt. Die Gefahr der Ueberlastung der Kunstwerke meldet sich hier an. Trotzdem scheint es zweckmässig, noch einmal ganz kurz auf das rein Inhaltliche zu sprechen zu kommen.

Die Sage von Arion kann übergangen werden, das Geschehen ist hier klar.

Bei der Sage von Atlantis ist zwar das Geschehen auch recht eindeutig. Hier drängt sich aber ein kurzer Vergleich mit Hölderlin auf. Auch Hölderlin

verwendet die Natur und die Kunst als Sinnbilder (letzte Empedoklesstufe). Er braucht die beiden Symbole aber als Gegensatz. Die Natur ist für ihn das Symbol der Einheit. Die Kunst gibt dieser Einheit das Bewusstsein. Die Kunst hat so die Natur nötig. Beide sind aufeinander angewiesen. Die Kunst unterscheidet. Sie gibt der Natur das Fühlen des Selbst. Sie spricht.

Bei Novalis ist das Verhältnis ähnlich. Natur und Kunst sind als Naturen gesehen, die letztlich zusammengehören, sie werden im Ineinander die Poiesis wahr machen. Sie müssen sich vermählen, sich selber überspringen und das Neue hervorbringen, die neue Einheit, das goldene Zeitalter, die Poiesis.

Hölderlin denkt nicht an die Poiesis. Er denkt (immer auf dieser letzten Empedoklesstufe) an die Sendung des Dichters. Dieser darf sich nicht mit der Natur vereinigen. Er darf nicht sterben, denn er hat der Natur die Stimme zu geben. Als solcher muss er aber von ihr getrennt sein. Der Dichter erhält sein Wort in der Fremde. Wenn er mit dem Liebsten vereinigt ist, wird ihm die Sprache genommen. Novalis strebt dagegen gerade diese Einheit von Dichter und Natur an. Der Dichter ist eins mit der Natur, wenn er singt (Arion).

Es handelt sich um Nuancenunterschiede. Gerade deshalb sind solche Vergleiche auch so gefährlich. Darüber hinaus ist noch das Durcheinander der verschiedenen Ansichten bei Novalis zu berücksichtigen (siehe Kapitel "Ergebnisse").

Auch das Märchen von Hyazinth und Rosenblütchen ist in seinem Nacheinander schon beschrieben worden. Es ist ja gerade als Beispiel gewählt worden, um den Dreischritt der Entwicklung zu zeigen. Die erste Stufe ist auch die erste Stufe der Liebe zwischen Hyazinth und Rosenblütchen. Durch diese Liebe wird das Wesen des Liebespartners magisch ausgeweitet. Die zweite Stufe bezeichnet den Abschied Hyazinths von Rosenblütchen und seine Hinwendung zur Natur in einem wissenschaftlich naturforschenden Sinne. Die dritte Stufe bedeutet die Vereinigung der Liebenden, die ein Sinnbild der Poiesis ist. Die Poiesis gibt zugleich die letzte Erkenntnis; sie ist die Wahrheit. Zwischen der zweiten und dritten Stufe liegt ein Weg, der Teiloffenbarungen spendet. Hyazinth geht ein in den Traum, als eine Vorstufe zum Höchsten.

Am unwegsamsten ist der Lauf des Klingsohrmärchens. Es beginnt mit einer Schilderung des Gegenwartzustandes. Sophie waltet darin als Priesterin. Sie verfügt über das klare Wasser der Liebe. Die Mutter waltet überall in dem Reiche. Die einzelnen Wesen sind aber nicht erfüllt von ihr, Sie nehmen sie nicht wahr.

Eros macht sich in der Begleitung Ginnistans auf, das Erlösungswerk zu beginnen. Sie gelangen dabei auf die Mondwelt und erfahren die Kraft der Liebe und der Dichtung. Beide erfahren sie im Traumzustand. So werden sie vorbereitet für das kommende Zeitalter. Die Erlösung bewirkt aber eigentlich die Mutter.

Während der Abwesenheit von Ginnistan und Fabel machen sich die Wesen des Schattenreichs an die Arbeit. Es ist das Reich der Taranteln, das sich ausbreitet, sich aber dem Wesen nach selber auflösen muss. Das Böse zerstört sich so selber, während das Gute über sich hinausschreitet und in der Vereinigung die Poiesis bewirkt. Diese Poiesis ist Sinnbild für jede ideale Einheit. Sie zeigt das Wesen der Liebe in der Familie, im Staate, in der Welt und im Ueberirdischen. Alles geht schliesslich in dieser letzten umfassenden Einheit auf. Oft fühlt sich der Leser vom Gefühle ergriffen, als ob jedes Wort diese Poiesis wiederzugeben gewillt sei.

III. TEIL: VERSUCH EINER WERTUNG

8.) KAPITEL: DER VERGLEICH

Bis jetzt sind die Märchentheorie und die Märchendichtung dargestellt worden. Werden die Resultate nebeneinander gehalten, so muss eine gewisse Uebereinstimmung festgestellt werden. Es hat sich sogar gezeigt, dass aus der Darstellung der Märchen heraus die Resultate eindeutiger und klarer formuliert werden können. Einerseits liegt das natürlich daran, dass von den Märchen aus die Arbeit schon auf einen grösseren Raum zurückblicken konnte. Andererseits muss aber doch gesagt werden, dass in der dichterischen Darstellung die ursprüngliche Idee reiner und schöner zum Ausdruck kommt als in der theoretischen Ausbreitung.

Damit, dass die Resultate der Märchentheorie mit den aus der Betrachtung der Märchen gewonnenen Resultaten übereinstimmen, ist noch nicht gesagt, dass die Märchen die Theorie wirklich erfüllen. Die Themastellung ist beide Male dieselbe. In der Märchentheorie und in der Märchendichtung verwendet Novalis dieselben Symbole. Die Symbole der Märchen wurden weitgehend von den Fragmenten her interpretiert.

Die Märchentheorie stellt bestimmte stilistische (Stil im äusseren, handwerklichen Sinne verstanden) Forderungen auf. Es soll nun zunächst untersucht werden, ob diese Forderungen in den Märchen erfüllt werden oder nicht. Die Hauptforderung ist wohl im Kapitel über das Wunderbare sichtbar geworden. Das Märchen muss notwendig-zufällige Begebenheiten und absolut-zufällige zu einer Ganzheit verknüpfen.

a.) Die Aneinanderreihung der Geschehnisse

Am augenfälligsten ist das Prinzip des Notwendig-Zufälligen in der Beziehung zwischen Eros und Fabel gestaltet. Fabel erzählt der Mutter selbst, wie sie an der Veränderung des Eros schuld sei. Durch die Liebe der kleinen Fabel zu Eros hat sich seine Gestalt verändert: "Lange silberweisse Flügel bedeckten seine Schultern und die reizende Fülle und Biegung seiner Gestalt. Die

Kraft, die ihn plötzlich aus einem Knaben zum Jüngling quellend getrieben, schien sich ganz in die glänzenden Schwingen gezogen zu haben, und er war wieder zum Knaben geworden. Die stille Glut seines Gesichts war in das tändelnde Feuer eines Irrlichts, der heilige Ernst in verstellte Schalkhaftigkeit, die bedeutende Ruhe in kindische Unstetigkeit, der edle Anstand in drollige Beweglichkeit verwandelt".

In diesem Beispiele zeigt sich die Wirkung der liebenden Annäherung Fabels in verklärendem Sinne. Im Hinblick auf die alten Schwestern zeigt sich gerade das umgekehrte Resultat. Fabel liebt Eros. Das bedeutet für Fabel eine Veränderung ihrer inneren Konzeption in einem zusammenführenden Sinne. Ihre inneren Naturen führen sich zu einer andern Natur hingezogen (zusammenführende Sehnsucht). Damit begründet sich eine Veränderung in der äusseren Konzeption des Eros. Er wird verklärt zum kindlichen, wunderbaren Wesen. Umgekehrt bedeutet die Haltung Fabels gegenüber den alten Schwestern eine Veränderung ihrer innern Konzeption in einem trennenden Sinne. Ihre innern Naturen streben von den alten Schwestern weg (trennende Sehnsucht). Damit begründet sich eine Veränderung der äussern Gestalten der alten Schwestern in einem auflösenden, zerfallenden Sinne.

Aber auch alle Berührungsmotive sollten hier aufgezählt werden. Ihre erlösende Wirkung kann gut mit dieser Seite des Wunders zusammengesehen werden. Bei jeder Berührung handelt es sich um eine neue Stellung, die eine Natur in Bezug auf eine andere einnimmt. Einige Beispiele werden genügen: Der alte Held schlägt an seinen Schild - der Palast öffnet sich. Die Mädchen reiben Freyas Glieder - blaues Licht strömt von ihr aus. Sophie giesst den Rest ihrer Flüssigkeit aus der Schale in die Erde hinunter - die Erde bebt in ihren Tiefen.

Auch im Märchen von Hyazinth und Rosenblütchen finden sich solche Elemente. Das ganze Märchen lebt gleichsam von den Beziehungen Hyazinths zu seiner Umwelt.

Es ist ersichtlich, dass das Notwendig-Zufällige nichts anderes ist als die Variation des einen grossen Leitmotivs: Auch das Notwendig-Zufällige demonstriert, wie sich die zwei Arten der Sehnsucht auswirken. Die zusammenführende Sehnsucht führt zur Poiesis, die auseinanderstrebende zum Nichts.

In den Vorstufen tritt dieser Charakterzug weniger stark hervor. Er ist aber vorhanden. Gerade hier zeigt sich eine gewisse Uebereinstimmung zwischen dem Märchen von Hyazinth und Rosenblütchen und der Sage von Arion. Am wenigsten klar zeigt die Atlantissage Züge des Notwendig-Zufälligen. Doch kann die Wendung des Königs zu dem jungen Paare hin kaum anders erklärt werden. Auch das Verhältnis des Königvogels ist wunderbar in diesem Sinne.

Das Ziel des Notwendig-Zufälligen ist dasselbe wie das der gesamten Märchentheorie: die Sichtbarmachung der Poiesis als göttlicher Einheit und unend-

lichen Lebenssystems. Es ist in beiden Dichtungsarten vertreten, sowohl in den Märgen als auch in den Sagen. Die Vorstufen enthalten in dieser Beziehung märenhafte Züge.

Züge des Absolut-Zufälligen lassen sich ohne Weiteres nachweisen. Ueberall dort, wo die Erzählung eigenwillig wird, lässt sich darauf schliessen. Die Handlung gewinnt dadurch eine schillernde Vielfalt. Der Dichter kann die skurrilsten Erfindungen in das Geschehen einfügen, ohne dass er ihr Erscheinen zu erklären braucht.

Wichtig ist, dass die beiden Prinzipien miteinander verknüpft sind. Es handelt sich ja darum, eine Einheit von Chaos und geordneter Verbundenheit herzustellen. Novalis erreicht sie, indem er auf ein absolut zufälliges Geschehen meist ein notwendig zufälliges oder sogar ein bestimmt berechenbares folgen lässt. (Auch dieser letzten Möglichkeit kann Novalis natürlich nicht aus dem Wege gehen. Sie bleibt aber - wenigstens in den Märgen - auf das nebensächlichere Geschehen beschränkt und dehnt sich nicht auf die Haupthandlung aus). So kann zum Beispiel das Fassen der Neigung zu etwas als absolut zufällig betrachtet werden, das Resultat dieser Neigung aber als notwendig zufällig. Abgesehen von dieser Spitzfindigkeit finden sich aber eine Menge von Verbindungen der beiden Prinzipien. Die Märgen bestehen aus einer Kette von notwendig zufälligen und absolut zufälligen Ereignissen. Das vermag der Anfang des Märchens von Eros und Fabel gut zu illustrieren (die Darstellung des himmlischen Horoskops, die Begegnungen Hyazinths auf seiner Reise nach Sais ebenfalls).

Die angeführten Stellen genügen. Sie zeigen, dass die Märgen von Novalis wirklich die Ebenen der geordneten Einheit und des unbewussten Chaos enthalten. Die Märgen und die Vorstufen genügen also der Forderung, sie müssten Erinnerung und Ahnung zugleich enthalten.

b.) Wortgehalt und Satzgefüge

Im formalen Aufbau, wie auch im symbolischen Gehalt erfüllen Märgen und Vorstufen die Anforderungen, welche die Märchentheorie stellt. Der formale Aufbau kann wieder als Sinnbild für die Sehnsucht zur Poiesis verstanden werden. Alle Symbole münden in dieses eine ein. Das Märchen von Eros und Fabel enthält in seinen Symbolen fünf Schichten. Sie wurden mit Staät, Natur, Liebe, Lied und göttlicher Einheit umschrieben. Es ist bereits gezeigt worden, dass der ganze Vorgang zu einer Zersprengung des Wortgewandes führt. Dies sollen einige Beispiele verdeutlichen.

Am klarsten ist der Vorgang im Gottesbegriff fassbar. Es ist gezeigt worden, wie Gott einerseits Liebe (das tätige Prinzip, das das Zusammenschwingen

der Wesenheiten in ihrem Grundrhythmus bestimmt) andererseits aber auch das All selber bezeichnet. Gott steht also für die Gesamtheit der Wesen und auch für den Rhythmus, in dem sie schwingen, ebenso aber auch für die Macht, die das Zusammenschwingen herbeiführt. Gott ist sowohl Mittler zu Gott als auch Gott selbst. Er ist Allheit. Gott ist sowohl Mensch, als auch Pflanze, Tier und Stein, als auch alles zusammen. Das bedeutet, dass es schliesslich überhaupt gleichgültig wird, was für ein Wort verwendet wird. Dabei muss aber erkannt werden, dass die Gleichgültigkeit nicht primäres Element, sondern nur Folge ist. Es ist die Folge der Poiesis, die am Schlusse (nicht nur des Märchens, sondern überhaupt) verwirklicht ist. Diese Poiesis zeigt sich in jedem Wort, mindestens in jedem Hauptwort. Es beginnt hinüberzuschwingen in andere Wortbereiche, es füllt sich damit, bis es zu zerspringen droht. Das Wort Nacht schwingt in den Bereich des Wortes Tag hinüber und nimmt von seinem Sinngehalt auf. Es bedeutet bei Novalis einmal die reine Nacht als Gegenüber zum Tage. Dann ist die Nacht aber auch ein mystischer Raum, der die Vergangenheit gegenwärtig macht. Nacht bedeutet aber auch den Raum der Vernichtung, der aufsplitternden Zersetzung zum absoluten Nichts hin. Im Worte Nacht liegt sowohl das Ziel der zersetzenden Sehnsucht als auch das Ziel der zusammenfliessenden Sehnsucht. Damit scheint es sich dem Begriff der Flamme zu nähern. Nur dass es nicht immer die beiden Extreme bezeichnet, sondern einmal dies, das andre Mal das, dann wieder irgend einen Zwischenwert.

Ähnliche Feststellungen können noch viele gemacht werden. So braucht Novalis den Lichtstrahl als Symbol des aufgespaltenen Lichts, das den Gegenwartszustand charakterisieren soll, dann wieder als das blaue Licht der Romantik, als Erlösungslicht, das die Allheit umschliesst. Das Licht Newtons und das Licht Goethes werden in demselben Begriff Licht vereinigt und mit den eigenen Anschauungen durchtränkt. Sogar in den Tätigkeitswörtern ist dieses Charakteristikum unmittelbar erkenntlich. Auf die doppelte Bedeutung des Wortes "spinnen" ist bereits hingewiesen worden. Es bezeichnet zugleich das Ineinanderweben als auch das Auseinanderbreiten. Trennende und zusammenführende Tätigkeiten werden mit demselben Worte bezeichnet. Die Worte haben verschiedene Vorzeichen. Letztlich hat jedes Wort die Neigung, zum Symbol der Poiesis zu werden.

Was für das Wort gilt, das gilt erst recht für den Satz. Das wird besonders im relativen Anschluss deutlich. Einige Beispiele werden das sofort zeigen. Im Märchen von Eros und Fabel steht folgender Satz: "Ein Fahrzeug von geschliffenem Stahl lag am Ufer festgebunden. Sie traten hinein und lösten das Tau. Die Spitze richtete sich nach Norden, und das Fahrzeug durchschnitt wie im Fluge die buhlenden Wellen. Lispelndes Schilf hielt seinen Ungestüm auf, und es stiess leise ans Ufer". Es wird nicht genau deutlich, worauf das "es" im

letzten Satz bezogen werden muss. Muss es auf Schilf, auf Schiff oder auf Ungestüm (das hier zwar maskulin gebraucht wird) bezogen werden? Das persönliche, bezügliche Fürwort "es" schwingt auf andere, vorhergegangene Sätze zurück. Dadurch nimmt es Sinnzusammenhänge aus andern Sätzen in den eigenen Satz herein. Dieser erhält dadurch, wenn er für sich als Ganzes betrachtet wird, mehr Gewicht. Wird er dagegen in der Gesamtheit der Erzählung betrachtet, so erscheint er dagegen in gewissem Sinne gewichtslöser. Jeder Satz möchte im Grunde dasselbe aussagen. Es scheint überhaupt keine Rolle mehr zu spielen, was gesagt wird. Diese Spitzfindigkeiten machen die charakteristische verwischende Tendenz von Novalis' Sprache deutlich.

Auch das folgende Zitat weist in diese Richtung: "Eros bedarf dein Schwert. Gold hat ihm eine Kette gegeben, die mit einem Ende in das Meer hinunterreicht und mit dem andern um seine Brust geschlungen ist. Fasse sie mit mir an und führe uns in den Saal, wo die Prinzessin ruht". Hier ist nun wirklich unklar, auf was das "sie" bezogen werden muss. Grammatikalisch bezieht es sich auf Brust. Dem Sinne nach muss es wohl eher auf Kette bezogen werden, doch würde der Zusammenhang nicht gestört, wenn 'sie' auf Brust bezogen würde. Es scheint fast unwichtig zu sein, was eigentlich berührt wird. Die Hauptsache ist die Schilderung des Zusammenneigens. Neue Beziehungen zwischen den Dingen müssen geschaffen werden. So bietet sich denn noch die letzte Möglichkeit dar: Der Leser bezieht das Fürwort auf alle sich bietenden Möglichkeiten zusammen. Das würde heissen, dass sich 'sie' in dem Beispiele sowohl auf Brust als auch auf Kette beziehe. Das ist dann allerdings ein Notbehelf. Er kann nur dort angewendet werden, wo dieselbe Form des Fürworts für Einzahl und Mehrzahl steht.

Ähnliche Beispiele finden sich im Märchen von Hyazinth und Rosenblütchen, in den Vorstufen, ja sogar sehr häufig auch in den Fragmenten. Sie sagen alle dasselbe: Alles und jedes bedeutet alles. Die Worte, die Sätze sagen alle dasselbe aus. Sie haben die Tendenz, die Poesis in ihren Sinngehalt aufzunehmen. Jedes Einzelne ist Stimme der Poesis.

c.) Vorläufer und Nachfolger

Sucht man, um in dieser Richtung zu einer Wertung zu gelangen, nach Werken, die den Märchen von Novalis ähnlich sind, so gelangt man zu Goethe. Schon das Romanfragment "Heinrich von Ofterdingen" weist auf Goethe hin. Oft wird sogar der Vorwurf erhoben, Novalis würde mit dem "Heinrich von Ofterdingen" Goethes "Wilhelm Meister" parodieren. Dieser Vorwurf kann nicht ganz zurückgewiesen werden. Heinrich beginnt dort, wo Wilhelm endet: im wohlgeführten Bürgertum. Heinrich endet dort, wo Wilhelm beginnt: im neu verstandenen Dichtertum. Dieses Abrücken von Goethe wirkt in der Tat parodistisch. Nur Novalis'

Wille, mit der Gestalt Klingsohrs Goethe ein würdiges Denkmal zu setzen, vermag vielleicht den Goetheliebhaber wieder halbwegs mit Novalis auszusöhnen. Klingsohr ist der neue Dichter im Sinne des Novalis. Er ist derjenige, den er zuerst in Goethe zu sehen glaubte: der Dichter des Märchens. Doch wie sieht nun das Märchen aus, das Klingsohr erzählt? Es gleicht in vielen Zügen dem Märchen, das Goethe geschrieben hat. Einzelne Parallelen springen sofort in die Augen. Die Lilie gleicht Freya. Die Schlange ist ein Motiv, das beide Dichter verwenden.

Aber auch die Anlage der beiden Märchen weist gemeinsame Züge auf. Beide Märchen spielen sich auf ähnlichen Schauplätzen, in fast analog komponierten Räumen ab. Die Gespräche, die in Goethes Märchen die Schlange und der alte König, und jene, welche die Könige unter sich austauschen, gleichen jenen aufs Haar, die bei Novalis zwischen Sphinx und Fabel ausgetauscht werden. Bei Goethe sind die Weisheit, der Schein und die Gewalt die Sieger des Märchengeschehens, währenddem der zusammengebildete König in sich zusammensinkt. Die Liebe wird als Herrscherin des neuen Jahrtausends gesetzt.

Dieser Märchenschluss unterscheidet sich in wesentlichen Punkten von demjenigen des Novalis. Beide Male steht zwar die Liebe als letzte Beherrscherin der Welt da. Sie ist es, die das All zusammenhält. Bei Goethe bewähren sich aber auch noch der Schein und die Gewalt. Das sind weltliche Mächte, die in Novalis' "Utopie" keinen Platz haben. Damit taucht die alte Feststellung über "Heinrich von Ofterdingen" wieder auf. Die Frage erhebt sich, ob nicht auch das Klingsohrmärchen als Parodie gegen das Märchen von Goethe aufgefasst werden könnte. Diese Meinung wird noch verstärkt durch die verschiedene Art, wie Goethe und Novalis das Motiv der Berührung verwenden. Durch die Berührung mit der Lilie (im Märchen Goethes) wird das Leblose tot, das Tote lebendig. Der folgende Satz aus Goethes Märchen vermag den grossen Unterschied zu zeigen: "... denn so unselig wirkten ihre (der Lilie) schönen blauen Augen, dass sie allen lebendigen Wesen ihre Kraft nehmen und dass diejenigen, die ihre berührende Hand nicht tötet, sich in den Zustand lebendig wandelnder Schatten verletzt fühlen". (Auch das Licht - es wird angedeutet - hat bei den beiden Dichtern eine ganz andere Funktion innerhalb des Märchengeschehens).

Das gestellte Problem kann nicht ganz gelöst werden, bevor das Märchen Goethes von derselben Blickrichtung aus wie dasjenige des Novalis interpretiert worden ist. Eines ist aber sicher: die beiden Märchen haben einen ähnlichen Ausgangspunkt, unterscheiden sich aber doch in wesentlichen Zügen. Die Behauptung, es handle sich beim Klingsohrmärchen um eine Parodie auf Goethes Märchen, wäre also voreilig und überdies bestimmt nicht im Sinne des Novalis (womit nicht gesagt ist, dass Novalis' Märchen keine parodistische Wirkung haben könne). Von Novalis aus gesehen müsste eher gesagt werden, dass er einen

angefangenen Weg mit grösserer Konsequenz fortschreite. Dies gilt nun wieder nicht, wenn von Goethe aus geurteilt wird. Wie ist der gordische Knoten zu lösen?

Mir scheint, das ganze Problem muss zusammengesehen werden mit der Auseinandersetzung zwischen der Goethezeit und der Frühromantik. Es wird nie gelingen, die beiden Märchen auf eine und dieselbe Vergleichsbasis zu stellen. Die Märchen sind sich nur in eben jenen Schichten verwandt, in denen sich Novalis von Goethe befruchten liess. Das Abrücken erklärt sich gleich, wie sich eben das Abrücken der Frühromantik von der Goethezeit erklärt. Die Behauptung, Goethes Märchen gehöre zur Romantik, wie das in der allgemeinen Literatur häufig gesagt wird, ist zu allgemein, sie kann nicht auf jede Schicht des Märchens zutreffen. Gerade das Einbeziehen des Scheins und der Gewalt als siegende Mächte im Märchen von Goethe, sind mit den allgemein gültigen Begriffen der Frühromantik, insbesondere mit Novalis, unvereinbar, es sei denn, Goethe meine sein Märchen satirisch (was durchaus möglich ist).

Die Frage, die also zu Recht noch besteht, ist die nach der Selbständigkeit des Klingsohrmärchens. Jede Antwort wird auf die zahlreichen Stellen in Goethes Werk hinweisen, die nachgewiesenermassen aus anderen Werken übernommen worden sind. Kein Mensch wird behaupten, "Iphigenie auf Tauris" sei eine Parodie auf Euripides. Dieser Vergleich hinkt allerdings einwenig. Goethe und Novalis verwenden den übernommenen Stoff nicht mit derselben selbständigen Kraft. Trotzdem bleibt die Feststellung bestehen, dass von Novalis aus betrachtet ein begonnener Weg mit Konsequenz fortgeschritten wird. Dieser Weg führt in die Frühromantik hinein und weiter vorwärts bis zu ihren Grenzen. Der Preis, der dafür bezahlt werden muss, ist gross. Die Verständlichkeit muss bis zu einem gewissen Grade aufgeopfert werden, so dass schliesslich der Vorwurf, das Klingsohrmärchen sei zwar nicht eine Erzählung ohne Zusammenhang und ohne Sinn aber doch ein Sinn ohne Zusammenhang und ohne Erzählung mit dem leisen Schmerz der nicht völligen Widerlegbarkeit, angehört werden muss.

9.) KAPITEL: DER WERT

In dieser Arbeit ist bis jetzt immer von Symbolen gesprochen worden, auch dort, wo es sich nicht mehr eindeutig um Symbole handeln konnte. Das geschah, weil in der Literatur über Novalis mit Allegorie meist ein Kerturteil verbunden ist, dem in der Darstellung unbedingt aus dem Wege gegangen werden musste. Um Symbole handelt es sich eindeutiger in den Vorstufen. Auch im Märchen von Hyazinth und Rosenblütchen werden die Symbole noch reiner verwendet. Die Flamme aber hat innerhalb des Geschehens eine rein erzählerische Funktion. Durch

ihren Symbolgehalt stützt sie dann noch die dichterische Aussage. Im Märchen von Eros und Fabel ist die Flamme Geschehen als solches. Das Symbol ist jetzt selber Aussage. Die Flamme wird allegorisch verwendet. Das bringt nun allerdings die Gefahr der Unverständlichkeit. Ihr kann aus dem Wege gegangen werden, wenn es gelingt, das Geschehen so zu komponieren, dass es unmittelbar verständlich ist, ohne dass ein eingehendes Studium notwendig wird. Dies ist bei den Vorstufen und im Märchen von Hyazinth und Rosenblütchen durchaus der Fall. Beim Märchen von Eros und Fabel kann das nicht mehr gesagt werden. Die Bedeutung der Sonnenverbrennung kann nicht mehr unmittelbar verstanden werden. Dadurch, dass die Symbole miteinander in Beziehung treten und das Märchengeschehen hervorrufen, droht das Märchen unverständlich zu werden. Ein Zusammenhang ist zwar noch da, aber der Sinn wird undeutlich.

Das Hereinnehmen der beiden Ebenen des Wunderbaren droht schliesslich sogar noch den Zusammenhang auseinanderzuzerren. Das Märchen von Eros und Fabel droht, über die Grenzen der Darstellbarkeit hinauszutreten. Das liegt nun allerdings am Thema. Die künstlerische Aufgabe, die dem Märchendichter gestellt ist, heisst Darstellung der Poiesis, und zwar so, dass das Märchen selber wieder Poiesis ist.

Die Idee der Poiesis ist lyrisch. Dichten ist Zeugen, Zeugen durch Hingabe des Ich an das Du. Auch das dramatische Element ist vorhanden. Dichten ist konstruieren, tätige Berechnung, überlegenes Hingerichtetsein auf etwas. Ein Weltssystem wird konstruiert. Die Idee der Poiesis ist aber letztlich mystisch (und damit mehrheitlich lyrisch). Das Ichbewusstsein bleibt erhalten, die Hingabe ist tätig. Sie will Vergangenheit und Zukunft vereinigen. Dieses Zugleich kann nur durch die Flucht in das Symbol und in die Allegorie erreicht werden. Damit wird der Sinnzusammenhang geopfert. Das kann nur im Märchen geschehen. Damit wird es aber seine Innigkeit verlieren. Es ist nur noch jenen unmittelbar verständlich, welche sich in die Welt des Novalis eingelebt haben. An der reinen Erzählung kann sich der Leser (Hörer) nicht mehr erfreuen.

Dies zeigt die Gefahr, die der Idee der Poiesis überhaupt innewohnt. Es erhebt sich die Frage, ob sie wirklich den menschlichen Möglichkeiten Rechnung trägt. Diese Frage stellt sich vor allem im Bereiche der Liebe. Novalis versteht das Wesen der Liebe in einem besonderen Sinne. Die Liebe findet nur in der fortgesetzten Tätigkeit ihre Erfüllung. Diese Auffassung trägt allerdings einem Grundproblem Rechnung: "Liebe geht ihrem Sinne nach immer auf Ineinssetzung, Vereinigung, Verschmelzung des Ich mit dem Du, auf dass sie nicht mehr zwei, sondern eines seien. Dies gilt von jeder Art der Liebe, von der sublimsten wie der gröbsten. Es ist aber gewissermassen die Tragik aller Liebe (wenn man bei Trieben überhaupt von Tragik reden darf), dass sie sich niemals restlos erfüllen kann. Denn das Ich bleibt immer ein Ich, ein Besonderes,

und das Du bleibt immer ein Du, ein Anderes. Es sind hochgradige Verschmelzungen möglich, aber niemals vollständige" (Paul Häberlin. Kinderfehler. Basel 1921). Dieser Auffassung der Liebe trägt Novalis Rechnung. Das Ich bleibt erhalten, es schwingt nur im Du mit. Was aber geschieht, wenn das Du nicht mit-schwingt, wenn sich ein Widerstand bemerkbar macht? Dann bleibt nur das Nichts da, die völlige Zersetzung, der Absolute Untergang.

Novalis kennt den Widerstand nicht. Er hat ihn nie quälend erfahren. Der Widerstand ist das Nichts. Jene, die ihn verkörpern, enden im Tod. Es gibt keinen Schmerz, es gibt nur das Zusammenschwingen der Liebe. So fasst Novalis zum Beispiel auch den Krieg ganz im Sinne der Poiesis auf. Er vertilgt, was in ihr keinen Platz findet. Das Einzelne ist für Novalis nichts, sofern es nicht das Ganze widerspiegelt. Dagegen wird sich das Einzelne immer wieder erheben.

Es ist Zeit, endlich einen objektiven Masstab in die Hand zu nehmen. Der einzige, der sich dem Literaturhistoriker anbietet, ist der Stil des Kunstwerkes: "Wir nennen Stil das, worin ein vollkommenes Kunstwerk - oder das ganze Schaffen eines Künstlers oder auch einer Zeit - in allen Aspekten übereinstimmt. ... Im Stil ist das Mannigfaltige eins. Er ist das Dauernde im Wechsel. Daher denn alles Vergängliche Sinn gewinnt durch Stil. Kunstgebilde sind vollkommen, wenn sie stilistisch einstimmig sind." (Emil Staiger: Die Kunst der Interpretation. Groningen, Djakarta 1951 Allard Pierson Stichting No. 25. Seite 6).

Während unserer Darstellung konnten keine Stilbrüche festgestellt werden. Wir haben den hermeneutischen Zirkel in verschiedenen Stufen verfolgt. Immer schloss er sich. Das zeigt gerade der Schluss des Klingsohrmärchens: Alles drückt die Poiesis aus, das Motiv, die Form, die Sprache, das einzelne Wort. Die Märchen von Novalis haben Stil. Es sind Kunstwerke. Sie erfüllen die Märchentheorie, indem sie nicht nur die Poiesis zum Thema haben, sondern selber Poiesis sind. Theorie und Märchen sind aus demselben Wesen geboren, sie künden von selben Rhythmus. In dieser Einheitlichkeit, in dieser Harmonie liegt der unendliche Wert der Märchen von Novalis. Sie zwingen zu staunendem Betrachten, zur Ehrfurcht, der sich alle subjektiven Urteile unterstellen müssen. Die Märchen sind Kunstwerke. Beide schreiten zu den Grenzen vor. Novalis scheint sie mit dem Klingsohrmärchen sogar zu überschreiten. Im Märchen von Hyazinth und Rosenblütchen aber ist ein inniges, schönes Werk gelungen, welches in sich ruht und doch das Ziel, die Poiesis, in sich und durch sich verwirklicht. Dieses Märchen ist harmonisch.

VERZEICHNIS DER LITERATUR

Es werden hier nur die Veröffentlichungen des 20. Jahrhunderts angeführt. Ein vollständiges Verzeichnis gibt Hiebel in seiner Novalis-Monographie (Seite 340 ff).

AUSGABEN:

J. Minor. Jena 1907

Paul Kluckhohn. Leipzig 1928

Ernst Kamnitzer. Novalis Fragmente, vollständig geordnete Ausgabe. Dresden 1929

Carl Seelig. Novalis gesammelte Werke. Zürich 1945

MONOGRAPHIEN:

Wilhelm Dilthey. Novalis. (Das Erlebnis und die Dichtung). Leipzig 1905

E. Heilborn. Novalis der Romantiker. Berlin 1901

J.E. Spenlé. Novalis. Paris 1904

H. Lichtenberger. Novalis. 1912

Richard Samuel. Ahnentafel des Dichters Friedrich

von Hardenberg. (Ahnentafel berühmter Deutscher). 1929

Friedrich Hiebel. Novalis. der Dichter der blauen Blume. Bern 1951

ALLGEMEINES:

O.E. Donner. Der Einfluss Wilhelm Meisters auf den Roman der Romantiker.

E. Hofacker. Novalis und Morgenstern. (The Germanic Review 6)

F.W.J. Heusser. Hauptmann und Novalis. (The Germanic Review 7)

E. Ederheimer. Jakob Böhme und die Romantiker. 1904

H. Simon. Der magische Idealismus. Studien zur Philosophie des Novalis. Heidelberg 1906

J.F. Haussmann. Die deutsche Kritik über Novalis 1800-1900. (Modern Philology 9, Journal 12) 1912/13

R. Unger. Herder, Novalis und Kleist. Studien über die Entwicklung des Todesproblems im Denken und Dichten von Sturm und Drang zur Romantik. Frankfurt a.M. 1922

- W. Feilchenfeld. Der Einfluss Jakob Böhmes auf Novalis. 1922
- R. Unger. Jean Paul und Novalis. (Jean Paul Jahrbuch) 1925
- K.J. Obenauer. Hölderlin - Novalis. Gesammelte Studien. Jena 1925
- B.v. Wiese. Novalis und die romantischen Konvertiten. Romantik Forschungen) 1925
- J. Petersen. Das goldene Zeitalter bei den deutschen Romantikern. (Muncker - Festschrift. Die Ernte) 1926
- M. Greiner. Das frühromantische Naturgefühl in der Lyrik von Tieck und Novalis. 1930
- K. Borras. Hoffnung und Erinnerung als Struktur von Hardenbergs Welthaltung und deren Verhältnis zur Form. Münster 1936
- Amalie Wehe. Der junge Eichendorff und Novalis' Naturpantheismus. 1939
- M. Bessert. Novalis et la pensée mystique. Paris 1947
- J.H.W. Rosteutscher. Die Wiederkunft des Dionysos. (Darin das Kapitel "Novalis" Seite 82 ff.) Bern 1947

LYRIK:

- R. Peacock. The poetry of Novalis. (Fiedler Studien)
- A. Wolf. Zur Entwicklungsgeschichte der Lyrik von Novalis. I. Die Jugendgedichte. Upsala 1928

HYMNEN AN DIE NACHT:

- H. Ritter. Novalis' Hymnen an die Nacht
- M. Kommerell. Novalis' Hymnen an die Nacht. (Gedicht und Gedanke)
- P. von Tieghelm. La poésie de la nuit et les tombeaux en Europe au 18e siècle. Bruxelles 1921
- Werner Flörcke. Novalis und die Musik. Mit besonderer Berücksichtigung des Musikalischen in Novalis' Hymnen an die Nacht. Diss. Marburg 1928
- G. Diener. Die Nacht in der Dichtung von Herder bis zur Romantik. Diss. Würzburg 1931
- Erika Landsberg. Das Nachtmotiv in der philosophischen Lehrgedichten von Haller bis Herder. Diss. Köln 1935
- H. Kamla. Novalis' Hymnen an die Nacht. Zur Deutung und Datierung. Kopenhagen 1945

DIE GEISTLICHEN LIEDER:

- Imtrud von Minnigerode. Die Christusanschauung des Novalis. Interpretation der geistlichen Lieder. 1941

Klaus Ziegler. Die Religiosität des Novalis im Spiegel der Hymnen an die Nacht.
(Zeitschrift für deutsche Philologie 70. Band, Heft 4) Stuttgart 1950

HEINRICH VON OFTERDINGEN:

G. Glöge. Novalis' Heinrich von Ofterdingen als Ausdruck seiner Persönlichkeit. Leipzig 1911

P. Riesenfeld. Heinrich von Ofterdingen in der deutschen Literatur. 1912

Otto Walzel. Die Formkunst des Heinrich von Ofterdingen. Deutsche Vierteljahrsschrift 11

Jutta Hecker. Das Symbol der blauen Blume. 1931

A.J.M. Bus. Der Mythos der Musik in Heinrich von Ofterdingen. Diss. Amsterdam 1947 (Alkmar 1947)

MÄRCHEN

Richard Benz. Die Märchendichtung der Romantiker. 1908

Rudolf Bachmann. Helden und Mächte des romantischen Kunstmärchens. Diss. Bern 1908 (Leipzig 1910)

Hermann Todsén. Ueber die Entwicklung des romantischen Kunstmärchens. Diss. Berlin 1906

Fritz von der Leyen. Zum Problem beim Märchen (Festschrift Heinrich Wölfflin) München 1924

A. Reble. Märchen und Wirklichkeit bei Novalis. (Deutsche Vierteljahrsschrift 19) Halle Saale 1941

Luitgart Albrecht. Der magische Idealismus in Novalis' Märchentheorie und Märchendichtung. Hamburg 1948

FRAGMENTE:

Eduard Havenstein. Friedrich von Hardenbergs ästhetische Anschauungen mit einer Chronologie seiner Fragmente. (Palästra 84) Berlin 1909

Albert Höft. Novalis als Künstler des Fragments. Diss. Göttingen, Berlin 1935

Edgar Hederer. Friedrich von Hardenbergs Christenheit oder Eudopa. München 1936

Annie Carlsson. Die Fragmente des Novalis. 1939

NATURWISSENSCHAFTEN:

A. Huber. Studien zu Novalis mit besonderer Berücksichtigung der Naturphilosophie. Leipzig 1899

- W. Olshausen. Friedrich von Hardenbergs (Novalis) Beziehungen zur Naturwissenschaft seiner Zeit. Diss. Leipzig 1905
- Hermann Pixberg. Novalis als Naturphilosoph. Gütersloh 1928
- Käte Hamburger, Novalis und die Mathematik. Eine Studie zur Erkenntnistheorie der Romantik. (Romantik Forschungen Bd. 16) Halle 1929
- H. Bügel. Abraham Gottlob Werner und seine Theorie der Gebirgsbildung. Diss. Marburg 1933
- K. Th. Bluth. Medizingeschichtliches bei Novalis. 1934
- J. Dürler. Die Bedeutung des Bergbaus bei Goethe und in der Romantik. Frauenfeld, Leipzig 1936
- Lydia E. Wagner. The scientific interest of Novalis. Diss. Ann Arbor 1937

SPRACHE:

- H. Fauteck. Die Sprachtheorie von Hardenbergs. (Neue Forschungen Bd. 34) Berlin 1940
- Hans Peter Jäger. Grenzen der Sprache bei Novalis und Hölderlin. Diss. Zürich 1949

STAAT UND GESCHICHTE:

- Richard Samuel. Die poetische Staats- und Geschichtsauffassung von Friedrich von Hardenberg. Frankfurt a.M. 1925
- R. Schneider. Der Dichter vor der Geschichte. 2. Aufl. Heidelberg 1946

LIEBE:

- Paul Kluckholm. Die Auffassung der Liebe im 18. Jahrhundert und in der deutschen Romantik. Halle 1922

SCHLUSSBEMERKUNGEN

Im Anschluss an das Literaturverzeichnis muss noch erwähnt werden, dass die Arbeit wertvolle Anregungen aus den Vorlesungen und Seminarübungen bei Herrn Professor Emil Staiger erhalten hat.

Die Fragmente sind alle nach der Zählung von Carl Seelig zitiert. Seine Ausgabe stützt sich weitgehend auf die von Paul Kluckholm, sie hat aber den Vorteil, dass die Fragmente durch ein ausführliches und sorgfältiges Sachregister viel leichter zugänglich sind.

LEBENS LAUF

1.) ALLGEMEINES:

Geburtsdatum: 23.1.1927
Taufname: Müller, Paul Emanuel
Bürgerorte: Lostorf und Trimbach (Kt. Solothurn)
Vater: Paul Müller, Postbureauchef, Olten
Mutter: Margrit Müller-Müller

2.) BILDUNGSGANG:

Primarschule Olten: 1934 - 1940
Bezirksschule Olten: 1940 - 1944
Kantonsschule Solothurn: 1944 - 1946
Universität Basel (phil. I): 1946 - 1947 (drei Semester)
Universität Zürich (phil. I): 1947 - 1952 (neun Semester)

3.) STUDIENFÄCHER UND DOZENTEN:

Basel: Geschichte der deutschen Literatur: Professoren Muschg und Ranke.
Geschichte der deutschen Sprache: Professor Ranke.
Schweizergeschichte: Professor Bonjour.
Weltgeschichte: Professoren Bonjour und Kägi.
Kunstgeschichte: Professoren Gantner und Reinhart.
Zürich: Geschichte der deutschen Literatur: Professoren Hotzenköcherle,
Gröger, Szadrowsky und Dieth.
Schweizergeschichte: Professor von Muralt.
Weltgeschichte: Professoren von Muralt, Silberschmidt und Meyer.
Pädagogik, Didaktik, Psychologie und Philosophie: Professoren
Zollinger, Glinz, Dürr, Brinkmann und Kantonsschulprofessor Clauss.

4.) PRÜFUNGEN:

Maturitätsprüfung Typus C: 20. September 1946
Ergänzungsprüfung im Lateinischen (eidg. Ergänzungsmaturität): 2. April 1948
Diplomexamen für das höhere Lehramt: 4. Dezember 1952
Doktorexamen: 6. Dezember 1952.



